Que sais-je ?

Annie Cœurdevey

Histoire du langage musical occidental

puf

QUE SAIS-JE ?

Histoire du langage musical occidental

ANNIE CŒURDEVEY
Chercheur au CESB Tours
(Centre d'études supérieures de la Renaissance)

DU MÊME AUTEUR

Bibliographie des œuvres poétiques de Clément Marot mises en musique dans les recueils profanes du XVI^e siècle, Paris, Champion, 1997.

ISBN 2 13 049344 0

Dépôt légal — 1re édition : 1998, novembre

© Presses Universitaires de France, 1998
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Lorsqu'en 1908, par un geste inouï, Arnold Schœnberg rejette la tonalité, puis, dans les années qui suivent, élabore une doctrine postulant que le compositeur s'arroge le droit de forger son propre langage, il ne s'agit de rien moins que revendiquer les pouvoirs du démiurge : faire ou défaire ce qui jusqu'alors était l'objet d'un consentement partagé. Faire œuvre de composition musicale, n'était-ce pas nécessairement se soumettre à un ensemble de règles, et celles-ci ne découlaient-elles pas de lois permettant de produire un moyen de communication, un langage précisément, avec son vocabulaire et sa syntaxe – vocabulaire et syntaxe certes singulièrement malmenés depuis un certain temps, mais dont personne ne s'était imaginé que l'on pût saper les fondements ? Car de même que toute langue ne cesse d'évoluer (en témoignent les ajouts de nos dictionnaires, admettant des mots nouvellement créés et des tournures jusque-là prohibées, sans que la nature même de cette langue soit pour autant remise en question), de même les compositeurs de la fin du XIX^e^ siècle – et beaucoup encore, même de nos jours – ont pu se livrer à toutes sortes d'explorations, jusqu'aux extrêmes confins du système, usant avec une liberté croissante de procédures irrégulières ou exceptionnelles, sans que, pour l'essentiel, les fondements du système en aient été ébranlés.

Un ensemble de lois dont on ne discute pas le bien-fondé, relevant d'une « tradition » en quelque

sorte immanente, mais dont les applications se plient à l'exigence de recherche des compositeurs, donnant ainsi naissance, dans la musique savante occidentale, à une longue histoire des styles musicaux : voilà précisément ce qui distingue notre histoire musicale de celle des civilisations extra-européennes, dont le langage a pu traverser les siècles et nous parvenir quasi inchangé. Dans la tradition vocale de l'Inde du Nord, par exemple, le développement d'un raga se soumet encore, à l'heure actuelle, aux règles d'une musique classique, reposant sur un système monodique et modal dont l'existence est attestée dès le VIII^e siècle. Or à la même époque l'Occident connaissait, dans ses monodies liturgiques, un système de nature analogue régissant le chant grégorien – seule musique ayant laissé des traces écrites qui permettent d'en étudier la nature et l'évolution.

Une telle analogie est du reste inévitable, à partir du moment où la substance musicale est essentiellement contenue dans le paramètre mélodique. La pure monodie, se déployant sur l'axe horizontal de l'espace-temps musical, s'inscrit obligatoirement au sein d'une échelle de hauteurs, et implique presque aussi nécessairement une certaine hiérarchie entre les divers degrés qui déterminent son contour, d'où résulte un jeu dialectique entre notes structurelles et notes secondaires, ou ornementales. Voilà précisément la définition du mode, ou en tout cas une de ses définitions possibles.

Or le musicien occidental est le seul à avoir, par innovations successives, si profondément transformé le système qu'il en est résulté une rotation, en quelque sorte, de l'axe structurant : celui-ci, d'*horizontal* qu'il était depuis les origines, est devenu *vertical*, du fait de l'entrée en scène de la polyphonie, impliquant une dimension harmonique. Cette dimension n'eût pas suffi, à elle seule, à provoquer un tel

changement : des polyphonies sont pratiquées ailleurs (Afrique centrale, Mexique, Océanie...), mais leur texture, superposition de mélodies s'énonçant dans des registres différents, n'entraîne aucune altération de la nature modale du donné mélodique. Pour parvenir à cette mutation, il a fallu que les constituants de l'axe vertical – la production simultanée de plusieurs sons de hauteur différente – acquièrent à leur tour une dimension structurelle d'un autre ordre, dans la mesure où les degrés de l'échelle en arrivent à s'organiser, harmoniquement et hiérarchiquement, autour d'une « tonique », dont la puissance opératoire n'a cessé de s'affirmer. En d'autres termes, l'ancienne hiérarchie modale des degrés autour d'une « finale » mélodique devait progressivement disparaître, laissant le champ libre à une nouvelle hiérarchie, celle des degrés harmoniques. C'est ce retournement de situation qui a donné naissance au langage musical « classique », entendons par là celui que l'on enseigne encore dans les conservatoires, le langage de la tonalité harmonique.

Faire le recensement des étapes qui jalonnent le parcours de cette matière en constante évolution, ce n'est en aucune manière se livrer à un survol historique des formes et des styles de la musique occidentale ; d'excellents ouvrages s'y sont consacrés. L'objectif est de comprendre la façon dont un langage se structure, compte tenu des avatars de son parcours : une telle approche s'apparente plutôt à la démarche du linguiste. D'un point de vue analytique, elle implique l'examen des processus cognitifs qui, du haut Moyen Age à l'aube du XX^e^ siècle, ont gouverné la pensée compositionnelle ; et c'est pourquoi cette tentative de survol est aussi, dans une certaine mesure, une histoire de la théorie musicale occidentale, pour autant que le théoricien s'efforce de rationaliser un ensemble de pratiques trahissant – à leur

insu – les orientations nouvelles des créateurs. Du point de vue des résultats, cela revient à tenter d'établir un pont au-dessus de l'abîme, à première vue infranchissable, qui semble séparer le déploiement solitaire d'un verset alléluiatique et les textures complexes des derniers postromantiques.

NB. — L'exposé qui va suivre suppose connues les bases théoriques du système tonal enseigné dans les conservatoires : engendrement des tonalités par le cycle des quintes, fonctions des accords effectués sur les divers degrés harmoniques, principes de la modulation... Le lecteur est cependant invité à les oublier provisoirement, de façon à en suivre la constitution progressive, dans une perspective diachronique qui mettra en lumière la nature culturelle du système, évacuant ainsi les *a priori* idéologiques des tenants d'une origine « naturelle » de la tonalité harmonique classique.

Chapitre I

L'ÈRE MODALE

I. — La modalité grégorienne

Les structures initiales. — Les plus anciens documents sur lesquels peut s'exercer notre réflexion – les manuscrits notés du chant liturgique chrétien – remontent à la fin du IX^e^ siècle ; ils témoignent de la préoccupation de ne pas laisser à la seule mémoire le soin de transmettre un répertoire de plus en plus vaste, tributaire de la tradition orale. Bien que leur notation neumatique (symbolisation purement agogique des inflexions vocales, impuissante à renseigner sur les intervalles mélodiques) les rende indéchiffrables, cet obstacle est levé par l'apparition de systèmes de notation de plus en plus précis, dont l'aboutissement (première moitié du XI^e^ siècle) est la portée guidonienne de quatre lignes, encore en usage dans les manuels liturgiques de l'édition vaticane. Mais cet outil de connaissance a sa contrepartie, qui est de faire entrer de force dans un système diatonique (c'est-à-dire une succession réglée d'intervalles mélodiques précis, échelonnés par tons et demi-tons) des mélodies beaucoup plus anciennes, subtilement structurées et ornementées, issues des pratiques musicales de la Synagogue, et dont la parenté avec celles des liturgies moyen-orientales (aussi bien juives que chrétiennes) est confirmée par toutes les recherches effectuées en ce domaine.

Deux constatations se dégagent de l'étude des documents que, sous divers critères, la musicologie considère comme les plus archaïques parce que les moins élaborés :

1 / Certaines mélodies révèlent une structure scalaire sur cinq degrés qui est celle de l'échelle pentatonique, par exemple do-ré-fa-sol-la-(do), et tendent vers le « pentatonique hémitonique », c'est-à-dire qu'elles admettent un demi-ton de remplissage à l'intérieur des deux tierces mineures formées par l'intervalle ré-fa et l'intervalle la-do ; ce demi-ton est une note mobile, car le remplissage peut se faire par S-T ou par T-S[1].

2 / Par ailleurs, on constate qu'à la forme liturgique la plus primitive, la lecture des psaumes (psalmodie) ou des textes sacrés, correspond la forme musicale la plus rudimentaire qui est la cantillation, pure déclamation sur une seule note, mais musicalisée de diverses façons : par la formule d'intonation, par l'accentuation, qui tend à projeter vers l'aigu la syllabe latine accentuée, et par le mélisme *(jubilus)* qui, situé généralement en fin de phrase, confère à une syllabe privilégiée un statut purement musical, relevant de la libre invention. La cantillation s'inscrit dans un ambitus extrêmement réduit, dépassant rarement la quarte, mais organisé autour d'un degré principal, la corde de récitation, appelée aussi *teneur*, et cela selon trois schémas possibles d'emplacement du ton et du demi-ton : T-**C**-T (le **C** désignant la corde de récitation) / S-**C**-T / T-**C**-S.

En replaçant ces structures initiales au sein d'une échelle pentatonique de sol à sol (sol-la-do-ré-mi) à

1. Nous introduisons ici les abréviations courantes « T » pour ton entier et « S » pour demi-ton (semiton).

tendance hémitonique, et en les élargissant à quatre notes, on obtient :

— corde au-dessus du demi-ton : sol-la-*si*-DO (le demi-ton mobile indiqué en italiques) ;
— corde entourée de deux tons entiers : la-do-RÉ-mi ;
— corde au-dessous du demi-ton : do-ré-MI-*fa*.

Ces trois formules d'organisation peuvent alors être définies comme trois « modes » archaïques, auxquels les musicologues ont donné le nom de « cordes mères », en raison de leur capacité à produire tous les développements mélodiques ultérieurs.

Les mélodies engendrées à partir de ces structures primitives vont faire apparaître, au cours de leur évolution, deux caractéristiques importantes : la montée de la teneur et la descente sur la finale. Si cette dernière peut apparaître comme une conduite assez naturelle – la ligne mélodique descend en fin de parcours à un point de repos, de même que le ton de voix « tombe » à la fin d'une phrase de caractère conclusif –, la montée des teneurs nécessite quelque développement, car elle nous conduit à une première approche de la notion de modalité grégorienne.

Une classification des formules mélodiques : les tonaires. — D'abord réservée à l'officiant qui en exécutait les versets selon un plan tripartite (formule mélodique initiale ou intonation, récitation sur la corde, formule finale ou terminaison), la psalmodie a par la suite évolué en chant responsorial : l'assemblée des fidèles répond par une sorte de refrain, l'antienne, selon un schéma formel A-B-A′ où chaque verset de psaume se trouve encadré par l'antienne qui lui est associée. De son côté, le récitant a fait évoluer la simple cantillation du verset vers un chant soliste élaboré, dont l'ambitus s'est considérablement élargi, de sorte que surgissent des problèmes de cohérence

mélodique : il s'agit de pouvoir passer de la fin de l'antienne à l'intonation du verset, puis de la fin de celui-ci à la réintonation de l'antienne, d'autant plus que le soliste a tendance à faire monter sa corde de récitation de plusieurs degrés (une tierce ou une quarte plus haut qu'à l'origine). Revenir de la section B à la section A′ a donc entraîné la mise en œuvre de diverses terminaisons proposées comme autant d'alternatives, les *differentiæ,* de façon que la note finale soit la même que la note de réintonation ; ce terme de « différence » nous est connu par son utilisation dans les tonaires.

Les tonaires constituent le premier témoignage d'une réflexion théorique sur le matériau musical, rendue nécessaire par souci de classement d'un corpus de mélodies devenu considérable. Il s'agit en effet de catalogues regroupant les antiennes selon le ton psalmodique des versets auxquels elles sont associées ; or, dès le plus ancien de ces documents (fin du VIII^e siècle), le classement des antiennes s'effectue selon quatre types de finales, auxquelles est conférée une dénomination empruntée (grâce à une circulation d'ouvrages favorisée par la renaissance carolingienne) à la théorie byzantine : *protus*, *deuterus*, *tritus* et *tetrardus*. A l'intérieur de ces quatre catégories, une subdivision distingue les tons authentes et plagaux – une distinction sur laquelle nous reviendrons –, et un sous-classement s'exerce sur les différences. Et bien qu'il s'agisse d'un simple catalogage de titres, sans notation musicale, l'identification des mélodies renvoie à la note correspondant aux quatre finales désignées : ré pour le *protus*, mi pour le *deuterus*, fa pour le *tritus*, sol pour le *tetrardus*.

Il importe de préciser que ces noms de notes constituent un anachronisme de commodité ; la dénomination des degrés de l'échelle diatonique n'apparaît pas avant le X^e siècle (cf. *infra*, p. 18). Ces quatre degrés sont compris comme la matérialisa-

tion d'un emplacement de finale au sein de quatre formules mélodiques dont l'ambitus s'étend de la seconde inférieure à la tierce supérieure à cette finale :

— *protus :* do-RÉ-fa ;
— *deuterus :* ré-MI-sol ;
— *tritus :* mi-FA-la ;
— *tetrardus :* fa-SOL-si.

Par là même s'explique la limitation à ces quatre fragments d'échelle, car les trois degrés restants, La, Si et Do, sont en situation de réplique, à la quinte supérieure, respectivement de Ré, Mi et Fa.

La comparaison de ce tableau de quatre finales avec celui des trois cordes-mères représente la distance existant entre les résultats d'une recherche musicologique sur la réalité d'un corpus, et le classement plus ou moins arbitraire effectué par les auteurs des tonaires.

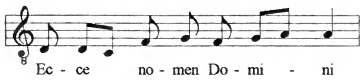
On conçoit aisément que cette classification, réservée en principe aux seules antiennes, ait été par la suite élargie à l'ensemble des chants liturgiques, et qu'ainsi soit née la préoccupation théorique de définition des modes, quitte à entériner certaines irrégularités pour faire rentrer dans un cadre prédéfini des mélodies conçues en dehors de tout modèle théorique. Du reste, certains théoriciens continuaient à classer les antiennes non selon leur finale, mais selon leurs incipit, regroupés en divers types de formules, ce qui correspond assurément à la réalité de l'organisation de ce corpus, que la musicologie actuelle analyse en tenant compte de l'incipit et des cordes de récitation. Ce sont donc ces considérations de formules initiales, de formules finales et de teneur qui permettent d'accéder à une première définition de la modalité grégorienne, en tant que modalité bipolaire : *structuration d'une portion d'échelle diatonique autour de deux degrés importants, selon des procédures déterminées par l'emplacement du demi-ton.*

En annexe à ce principe essentiel, de nature purement mélodique, il peut être fructueux de faire intervenir des considérations rythmiques, basées sur les recherches les plus récentes en matière de paléographie grégorienne (les coupures neumatiques mises en lumière par Dom E. Cardine). En effet, l'importance donnée aux notes structurelles, que l'on peut concevoir comme des notes « lourdes », ne peut qu'être renforcée par un allongement de leur durée, tandis que les notes ornementales, « légères », se conçoivent naturellement comme un groupement de valeurs rythmiques plus petites – dans quelle proportion, c'est ce qui restera toujours impossible à déterminer.

Quoi qu'il en soit, et malgré sa part d'arbitraire, la classification opérée par les tonaires a une grande importance en ce qui concerne l'avenir de la musique occidentale, car, étant devenue objet d'étude dans l'instruction musicale, elle va par la suite conditionner les processus de création, en particulier aux XV^e^ et XVI^e^ siècles ; il importe donc de l'exposer aussi clairement que possible.

Le système des huit modes. — Les rédacteurs des tonaires avaient donc connaissance de la théorie byzantine, lui ayant emprunté la terminologie grécisante des modes, qui est celle de l'*octoechos*, système de classement de huit schémas mélodiques utilisé dans diverses liturgies orientales. Huit et non quatre, car à la nomenclature des quatre modes s'ajoute la distinction, pour chaque mode, entre une forme authente et une forme plagale, selon la structuration de la mélodie – considérée dans son entier, et non plus seulement dans sa formule de terminaison – par rapport à la finale. Dans la forme authente, l'ambitus se déroule presque exclusivement au-dessus de la finale, avec un dépassement occasionnel d'un degré vers le grave ; la teneur (devenue « dominante » dans les chants autres que la psalmodie) est à la quinte au-dessus de la finale (avec un traitement particulier pour le 3^e^ mode, dont la dominante *si*, subissant

l'attraction du demi-ton, monte fréquemment à *do*). Dans la forme plagale, la finale occupe une position centrale par rapport à l'ambitus général, qui s'étend de la quarte au-dessous à la quinte au-dessus, avec une teneur à la tierce ou à la quarte au-dessus de cette finale. C'est ainsi que pour cette antienne se terminant sur *ré* et dont la mélodie ne descend pas au-dessous du *do*, la classification en *protus* authente (1er mode, cf. tableau ci-dessous) découle de l'intonation avec sa montée à la quinte :



Ex. 1

Les quatre modes donnent ainsi naissance à huit « tons », dont la numérotation, encore en usage actuellement dans la pratique du chant grégorien, permet de situer une pièce à la fois dans sa nature modale et dans son contour mélodique, selon sa forme authente (numéros impairs) ou plagale (numéros pairs). En voici le tableau :

	N°	*Forme*	*Teneur*
Protus : finale RÉ	1er mode	Authente	la (5te)
	2e mode	Plagal	fa (3ce)
Deuterus : finale MI	3e mode	Authente	si (5te) ou do
	4e mode	Plagal	la (4te)
Tritus : finale FA	5e mode	Authente	do (5te)
	6e mode	Plagal	la (3ce)
Tetrardus : finale SOL	7e mode	Authente	ré (5te)
	8e mode	Plagal	do (4te)

On voit par là l'insuffisance d'une définition du mode par sa finale, cette définition ayant été appliquée après coup à un corpus constitué au cours de plusieurs siècles. De nombreux cas d'ambiguïté peuvent se présenter du fait, par exemple, que la dominante *la* du 1er mode, est aussi celle du 4e et du 6e, sans compter les autres degrés importants d'un mode donné, qui peuvent rendre l'analyse difficile ; c'est ainsi qu'en 1er mode, le *fa* peut être, aussi bien que le *la*, une corde récitative, et que la tierce *ré-fa* se reproduit à la quarte supérieure en donnant un intervalle *sol-si*♭ que l'on peut qualifier lui aussi de structurel. Enfin, certains chants se terminent non sur la *finalis* du mode, mais à la quinte supérieure de celle-ci, appelée alors *confinalis* ou *affinalis*.

La notion d'octave modale. — A partir de la fin du IXe siècle, on dispose d'un certain nombre de traités qui manifestent une plus grande connaissance de la littérature théorique venue de la sphère byzantine ; leurs auteurs ont lu Boèce, par l'intermédiaire duquel se fait l'articulation avec le système diatonique de la Grèce classique, basé sur la définition pythagoricienne de l'octave[1]. On assiste ainsi à un processus de rationalisation à partir des concepts quantitatifs de la théorie musicale grecque ; dans le raisonnement des auteurs de traités se fait jour une dialectique qui met en rapport les notions de hauteur, de notation (c'est l'époque où, dans une grande partie de l'Europe médiévale, le neume dépourvu de signification de hauteur fait place à la note carrée située sur une ligne de portée) et d'échelle modale représentative de la structure mélodique.

Le plus ancien de ces traités, *Musica enchiriadis*, nomme les quatre sons *(soni)* qui régissent la mélodie selon quatre tons *(toni)* – terme équivalent à celui de « mode » – avec leur subordonnés (*subjugales*, les

1. Plus précisément, le « grand système parfait » diatonique se compose d'une double octave, dont chacune se subdivise en deux tétracordes de configuration TTS (en descendant), disjoints par un intervalle de ton entier, ce qui donne, en termes de solfège actuel : mi-ré-do-si // la-sol-fa-mi.

modes plagaux). La nouveauté consiste dans l'apparition de la notion de tétracorde constitutif. En effet, les quatre notes comptées dans un ordre ascendant à partir de la finale suffisent à elles seules à définir le mode, du fait de l'emplacement du demi-ton au sein de ce tétracorde : dans le *protus* (ré-mi-fa-sol), le demi-ton occupe la position médiane, dans le *deuterus* (mi-fa-sol-la) la position initiale, dans le *tetrardus* (sol-la-si-do) la position finale. Dans cette configuration, le *tritus* (fa-sol-la-si) se singularise par la succession de trois tons entiers, constituant donc un triton : il faut parvenir à la quinte au-dessus de la finale pour trouver le demi-ton si-do. On rapprochera de cette particularité le fait qu'un grand nombre de mélodies du 5e ou 6e ton présentent le si♭ à la place du si naturel, ce qui, d'une part, rend le tétracorde identique à celui du *tetrardus*, et, d'autre part, peut donner l'impression d'un mode analogue à notre gamme de Fa majeur.

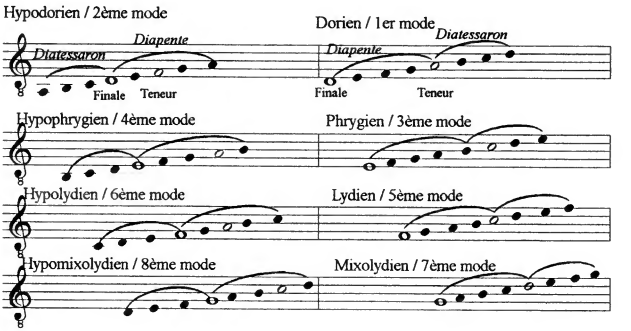
Mais la structuration à la quinte que requiert le *tritus* (et aussi, sans doute, la position de la teneur dans les modes authentes, à la quinte au-dessus de la finale) amène à l'étape suivante, celle de l'octave modale, inaugurée par le traité de la fin du IXe siècle connu sous le nom d'*Alia Musica*. Cet ouvrage est en réalité rédigé par trois auteurs distincts, mais dont chacun est imprégné de la théorie grecque transmise par Boèce, ce qui a pour effet de conférer aux huit modes une structure d'octave. Il existe toutefois une différence essentielle entre l'octave grecque, composée de deux tétracordes disjoints (cf. n. 1, p. 14), et l'octave modale, composée d'un pentacorde et d'un tétracorde conjoints (ré-la / la-ré, mi-si / si-mi, etc., cf. le tableau p. 17). La théorie désormais établie va perdurer jusqu'à l'abandon du système modal, ce qui nous amène dans les faits – pour ce qui est de la théorie, c'est une tout autre affaire – à la fin du XVIe siècle ou au début du XVIIe.

A l'intérieur de chaque paire de modes, le pentacorde, auquel est conférée l'appellation hellénisante de *diapente*, recouvre l'intervalle de quinte au-dessus de la finale, et le tétracorde, ou *diatessaron*, recouvre les quatre notes qui vont de ce degré à l'octave supérieure de la finale – ou encore, exprimé différemment, les quatre notes au-dessous de la finale. Selon la place du demi-ton, il y a donc quatre formes (nommées *species*) de quinte (TSTT, STTT, TTTS, TTST), et seulement trois *species* de quarte (TST, STT, TTS).

La subdivision authente-plagal fait qu'à l'intérieur d'une octave ascendante les modes authentes présentent la succession *diapente* + *diatessaron*, et les modes plagaux l'ordre inverse, *diatessaron* + *diapente*, la finale occupant de ce fait une position médiane au sein de l'échelle d'octave. Dans les modes authentes 1, 5 et 7, la teneur-dominante étant à la quinte supérieure de la finale s'identifie à la limite supérieure du *diapente*, configuration à laquelle fait exception le mode 3, dont la dominante est définitivement montée de *si* à *do* ; dans les modes plagaux (numérotation paire), la dominante conserve son emplacement qui, comme on l'a vu, est variable, soit en troisième soit en quatrième position à l'intérieur du *diapente*.

De plus, le second auteur d'*Alia musica* s'est mis en devoir d'ajouter à la numérotation des huit tons une nomenclature empruntée à la terminologie des « pseudo-modes grecs », ainsi nommés parce qu'il ne s'agit que d'échelles de transposition d'une même octave. Croyant retrouver une filiation théorique de l'antiquité classique jusqu'à la musique qui lui était contemporaine, cet auteur a ainsi introduit une confusion qui est certes regrettable, mais qui n'en a pas moins été validée par tous les écrits ultérieurs jusqu'à Glarean (1550) ; or l'importance de ce dernier en matière de théorie musicale est telle que cette

dénomination des modes a continué d'être adoptée par la musicologie classique. Sachant donc qu'il s'agit d'une nomenclature de pure convention, le tableau des huit modes s'établit ainsi :



Après *Alia musica*, les deux plus importants traités exposant le système des huit modes sont le *Micrologus* de Guido d'Arezzo (vers 1025) et le *Dialogus de musica*, dont l'auteur doit probablement être situé dans la mouvance de Guido. C'est en particulier dans ce dernier ouvrage que se rencontre l'affirmation, source d'approximations comme on vient de le voir, mais reprise par la plupart des traités : « Un ton ou mode est le principe qui distingue tout chant par sa finale. »

Solfège et solmisation. — Enfin, une dernière conséquence de cette rationalisation de la pensée théorique a été la désignation des hauteurs, sans laquelle il ne peut y avoir de solfège, c'est-à-dire d'apprentissage de la musique par l'écrit. Vers 900, Hucbald de Saint-Amand avait repris, en l'adaptant

à l'octoéchos, la structuration du système grec sur une échelle de double octave, où chaque degré est désigné d'un nom particulier (*proslambanomenos, hypate, mese*, etc.). A côté de la nomenclature grecque apparaît alors une nouvelle désignation des degrés, la nomenclature alphabétique, de A à G, telle qu'elle est encore en usage dans les solfèges allemand et anglo-saxon. Prenant en compte la notion de registre, les traités ultérieurs situent ces degrés sur une échelle de trois octaves plus une note grave, depuis le sol[1], (G) désigné par le *gamma* majuscule grec, Γ, jusqu'au la[4], d'où le nom de *Gamut* donné à cette échelle. Dans le premier tiers du X^e^ siècle, Odon de Cluny donne à la double octave (correspondant à l'étendue des tessitures de voix d'hommes et d'enfants requises pour le chant liturgique) sa structuration particulière, comportant une note mobile, le « b » *mollis* ou *quadratus* (dont on notera qu'il n'apparaît pas dans l'octave grave) :

Γ A B C D E F G a ♭ c d e f g a.

C'est ici qu'intervient l'innovation attribuée à Guido d'Arezzo : le concept d'hexacorde. En considérant le tétracorde formé par les quatre finales de modes, D, E, F, G, de configuration TST, et en lui ajoutant un ton entier à chacune de ses extrémités, on obtient une entité TTSTT dont les composants sont désignés par les vocables *ut, ré, mi, fa, sol, la*. Il ne reste plus qu'à l'appliquer à toute succession de six notes prises dans un ordre ascendant sur l'échelle diatonique et dans laquelle le demi-ton, le *mi-fa*, occupe la position centrale, étant encadré de deux tons entiers : ce sont les syllabes de solmisation.

Pourquoi s'arrêter à *la*, limitant l'entité scalaire de base à un hexacorde et non à une octave ? Il est possible que le principe de symétrie à l'intérieur de l'hexacorde ait joué son rôle ; mais cette limitation se justifie essentiellement par le problème que

pose le degré suivant le *la*, qui ne sera pas nommé *si* avant le XVII[e] siècle et qui est une note mobile représentant le seul degré chromatique autorisé : selon les cas, ce degré sera nommé soit *mi*, soit *fa*. En effet, l'application du système hexacordal (en hauteurs relatives) à différents degrés de l'échelle (dans leur désignation alphabétique) permet de toujours donner le nom de *mi-fa* à l'intervalle de demi-ton situé à l'intérieur de l'hexacorde. Dans un ambitus de C à A (ne comportant donc pas le problématique B), il y a coïncidence du *mi-fa* avec E-F ou ce qu'en français nous nommons « mi » et « fa » ; l'hexacorde est alors qualifié de *naturalis*, naturel (ou plus tard, dans les traités écrits en français au XVI[e] siècle, « hexacorde par nature »). Dans un ambitus de F à D, *ut, ré, mi, fa, sol, la* représentent une succession fa-sol-la-si♭-do-ré, dans laquelle le B est qualifié de *mollis* (b mol), et cet hexacorde reçoit en conséquence l'appellation de *mollis* (hexacorde « par b mol ») ; et dans un ambitus de G à E, *ut, ré, mi, fa, sol, la* représentent une succession sol-la-si-do-ré-mi, dans laquelle le B est qualifié de *durus* (ou *quadratus*, B carré ou bécarre), à l'intérieur d'un hexacorde dur (« par bécarre[1] »). Pour rendre compte de la désignation solfégique des notes d'une mélodie dépassant l'ambitus de sixte (ce qui est presque toujours le cas), il faut donc avoir recours à des mutations ou « muances », c'est-à-dire passer d'un hexacorde à l'autre, en prenant comme relais une note commune aux deux hexacordes, qui change alors de nom pour permettre de solfier le *mi-fa* à l'emplacement du demi-ton.

C'est cette relativité des syllabes de solmisation par rapport à la stabilité des degrés de l'échelle qui explique le système de désignation des notes qui a prévalu jusque vers le début du XVII[e] siècle, puisqu'une même hauteur pouvait être désignée de trois façons différentes selon la nature de l'hexacorde dans laquelle elle était solfiée : C Fa ut, A la mi ré, etc.

Le système guidonien, limité à trois positions d'hexacorde, permet une lecture en solmisation de la totalité du corpus grégorien, où les cas de transposition sont très limités ; par la suite, la libre invention des compositeurs faisant éclater de diverses manières le cadre modal, l'hexacorde doit pouvoir se situer à n'importe quel endroit de l'échelle diatonique pour

1. Cf. chez Rabelais, *Pantagruel*, chap. VII : « ... comme vous savez bien que le peuple de Paris est sot par nature, par bécarre, et par bémol... »

rendre compte des degrés chromatiques autres que le si♭. Par exemple, la succession la-si♭-do-ré-mi♭ se solfie *mi-fa-sol-mi-fa* ou *mi-fa-ré-mi-fa* ; pour monter une octave de sol à sol comprenant un fa♯, il faut commencer en hexacorde par bécarre en partant de *ut*, puis, arrivé au degré D qui devrait être solfié *sol*, faire la muance de *sol* à *ut* de façon que fa♯-sol soit solfié *mi-fa*.

La solmisation est une technique qui en elle-même n'affecte pas la nature du système modal, et à ce titre son exposé pouvait ne pas paraître indispensable ; cependant, de par la nature même de l'hexacorde, défini par l'emplacement du demi-ton, elle témoigne d'un mode de pensée qui est indissociable de ce système, et c'est pourquoi nous la verrons disparaître (avec l'introduction de la syllabe *si*) à peu près en même temps que, dans la conscience des compositeurs, les considérations de structuration de l'octave modale font place aux nécessités de la structuration harmonique.

II. — Avènement de la polyphonie

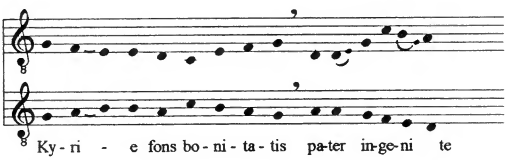
Le répertoire grégorien n'a probablement jamais cessé d'évoluer, mais, plus particulièrement à partir du IX^e^ siècle, on note l'apparition de certains types d'embellissement, tropes (adjonction de paroles et/ou de musique) et séquences (ajout mélismatique devenu composition indépendante). On peut supposer que c'est dans le même esprit d'embellissement que s'est développée la pratique polyphonique, conçue initialement comme duplication du chant, en simultanéité, à une hauteur différente du chant initial. Mentionnée dès le VII^e^ siècle (et sans doute pratiquée bien avant, à titre d'improvisation spontanée), cette technique fait l'objet d'une description précise en particulier dans le *Musica enchiriadis* déjà cité. Elle est appelée *organum* et peut prendre différents aspects selon le type d'intervalle qui régit la verticalité de l'ensemble cons-

titué de deux mélodies superposées, la mélodie de base nommée *vox principalis* et la voix de doublure, *vox organalis*.

Le cas le plus simple est assurément la doublure à l'octave, que pratique spontanément un groupe composé de voix de femmes (ou enfants) et de voix d'hommes. Vient ensuite l'organum à la quinte ou à la quarte, avec ou sans redoublement à l'octave, et qui n'est pas sans poser certains problèmes dès lors que cette duplication du chant n'est plus seulement improvisée mais notée, car la notation des hauteurs dans le cadre strict de l'échelle diatonique fait alors apparaître l'intervalle proscrit de triton (quarte augmentée ou quinte diminuée) : on notera à cette occasion que la conscience intervallique, de nature horizontale, a opéré sa reconversion, si l'on peut dire, en tenant compte de la dimension verticale de la distance séparant deux notes de hauteur différente, ce que la musicologie allemande nomme *Zusammenklang*, le fait de sonner ensemble. Il convient alors de remplacer cet intervalle problématique par celui de quinte juste, de tierce ou de seconde, ce qui introduit une rupture dans le parallélisme des intervalles. Enfin, on constate que l'unisson est progressivement adopté comme intervalle conclusif de la mélodie, ce qui rétrospectivement peut nous sembler assez naturel mais relève probablement, à l'origine, d'un souci de théoricien.

Un siècle plus tard, le *Micrologus* de Gui d'Arezzo témoigne de cette préoccupation de diversifier les intervalles, tout en les classifiant selon leur degré de consonance, ce qui signifie l'abandon – tout au moins chez les compositeurs, sinon chez les chanteurs, adeptes de la polyphonie improvisée – du procédé sommaire que représente l'organum en parallélisme strict, au profit d'une conception variée de la verticalité. Dès ce moment, on peut dire que la notion de contrepoint

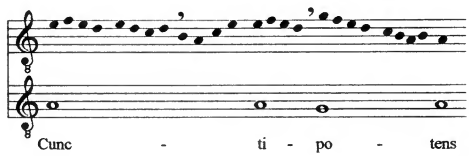
a pris naissance, même si le terme n'apparaît que beaucoup plus tard. Car inévitablement va se poser la question d'une réglementation de ces intervalles envisagés dans leur déroulement spatio-temporel ; c'est exactement ce que réalise, aux environs de 1100, Johannes Cotton (Jean d'Afflighem) qui le premier recommande le mouvement contraire dans la succession de deux consonances, préoccupation que l'on retrouve chez l'auteur d'un autre traité (de la même époque ?), *Ad organum faciendum*. Ces instructions précèdent-elles ou suivent-elles la pratique que l'on peut constater dans le répertoire ? Les difficultés de datation des manuscrits ne permettent pas d'en décider, mais il y a bien conformité aux exigences théoriques (intervalles consonants se succédant en mouvement contraire) dans cet organum du Codex de Las Huelgas (Burgos) :



Ex. 2

La pratique ainsi décrite peut être nommée – par anticipation – contrepoint note contre note. Dans une autre forme d'organum, émanant de certaines sources (Saint-Martial de Limoges, Saint-Jacques de Compostelle), les deux voix sont différenciées du point de vue des durées : à la mélodie de base, étirée en valeurs parfois fort longues, se superpose une voix mélismatique dans un rapport de plusieurs notes contre une. Ce rapport très inégal, en termes de valeurs de durée, de la *vox organalis* à la *vox*

principalis fait de cette dernière une mélodie en quelque sorte dévitalisée, du fait de sa recomposition en notes discontinues ; il en résulte une voix conçue uniquement comme support du mélisme, un support que nous pouvons dès à présent qualifier d'harmonique, comme dans ce *Kyrie cunctipotens* du Codex Calixtinus :



Ex. 3

Dans ces deux types de composition, que devient la structure modale ? En note contre note, l'oreille exercée à discerner les rapports d'un incipit à une corde de récitation, d'une finale à une teneur, ou à toute autre note importante du mode, ne peut qu'être perturbée par la superposition d'une deuxième ligne mélodique, dont la conduite n'est plus dictée par les rapports entre notes structurelles, ou entre notes ornementales et structurelles, mais par le souci de produire : 1 / une bonne consonance, et 2 / un bon enchaînement d'une consonance à l'autre. Et en organum mélismatique, seule la voix greffée sur la première, la *vox organalis*, peut être perçue dans un déroulement structuré par l'attraction vers une teneur ou une finale ; *la nature modale de la mélodie originale n'existe plus qu'en théorie, l'allongement de ses constituants mélodiques ayant provoqué sa déstructuration de fait au bénéfice d'une nouvelle fonction : le rôle de soutien harmonique dans un processus de nature verticale.*

On tient là la démonstration *a contrario* d'une impossibilité de définir la modalité en termes autres que strictement monodiques, et on aperçoit du même coup les difficultés auxquelles se heurteront plus tard les théoriciens, à vouloir concilier l'inconciliable ; on saisit également l'importance de la mutation qui vient de s'accomplir, par où se manifeste la position absolument originale de la musique occidentale, dans son développement, par rapport à celle de toutes les autres cultures. Si la monodie continue bien sûr d'exister, en particulier dans les productions musicales qui relèvent de l'improvisation ou d'une tradition orale (les chants de trouvères et troubadours, le *Minnesang* germanique, la *lauda* italienne...)[1], l'enseignement savant de la musique sera désormais centré essentiellement sur l'art du contrepoint, l'organisation systématique des superpositions de sons, formulée en un corpus de prescriptions qui, dans son essence, s'est transmis de siècle en siècle, jusqu'à nos jours où l'apprentissage du contrepoint dans les conservatoires repose toujours sur les principes essentiels qui vont être exposés au paragraphe suivant. On peut ajouter que cette conscience d'une dimension verticale du matériau musical a eu pour effet de conditionner les autres paramètres de ce matériau, en particulier l'organisation des valeurs de durée : en effet, le besoin d'une notation précise des durées s'est fait sentir à partir du moment où il était impératif que tel son d'une voix donnée soit émis en simultanéité avec tel autre d'une voix d'accompagnement.

1. Le fait de trouver ces musiques sous forme monodique dans les manuscrits ne préjuge d'ailleurs en rien d'une possible exécution avec un ou plusieurs instruments d'accompagnement (comme en témoigne l'iconographie) : et dans ce cas, quels genres de consonances pouvaient en résulter ?

III. — **Le contrepoint : sa nature, son évolution**

Principes de base. — Telles qu'elles sont formulées dans les traités à partir du XIII[e] siècle, les procédures de la polyphonie médiévale reposent donc sur les successions (un terme plus approprié serait celui de « progressions », emprunté à la terminologie anglo-saxonne) d'intervalles conçus comme des entités de deux sons. Il s'agit par conséquent d'une technique de composition à deux parties, ce qui en fait un processus distinct, d'une part, de la composition par succession purement linéaire, mélodique, et, d'autre part, des enchaînements harmoniques tels qu'on les enseigne dans les classes d'harmonie des conservatoires. Cette technique reçoit au début le nom de « déchant » *(discantus)*, puis, à partir du XIV[e] siècle, celui de contrepoint *(contrapunctus, punctus contra punctum)*.

Or l'évolution de l'organum fait apparaître très tôt des compositions à plus de deux voix (*organa* triples et quadruples de Léonin et Pérotin). La contradiction n'est qu'apparente, car il importe de bien se pénétrer de ce principe essentiel : jusqu'à l'avènement de la pensée harmonique, toute composition polyphonique, quel que soit le nombre de ses parties, est conçue comme procédé contrapuntique, impliquant deux voix et deux seulement, et qu'il suffit d'appliquer autant de fois que nécessaire, selon le nombre des parties.

L'essentiel de cette technique peut se résumer ainsi : comment, dans une progression mélodique, combiner chaque note avec une autre de façon à produire une deuxième progression, entendue en simultanéité (point contre point), et cela en tenant compte de deux principes : *a)* quelle sorte de sonorité doit faire entendre l'intervalle harmonique ainsi produit ; *b)* quel sorte de mouvement doit régir le passage

d'un intervalle à l'autre. Le résultat est ce que nous continuons à nommer, de nos jours, contrepoint de première espèce.

Le premier principe implique l'usage exclusif de consonances pour l'intervalle harmonique de base, auquel on peut appliquer le qualificatif de structurel, l'emploi de dissonances étant strictement réglementé dans un cadre d'ornementation (au sens large) entre deux intervalles structurels ; c'est cela même qui produit successivement les contrepoints de seconde, troisième et quatrième espèce. Le second principe stipule la primauté du mouvement contraire (une voix monte tandis que l'autre descend) sur les autres types de mouvement (mouvement parallèle : deux voix montent ou descendent en même temps ; mouvement oblique : une voix fait du surplace tandis que l'autre monte ou descend).

C'est vers le milieu du XIII^e siècle qu'est apparue la définition des deux formes que peut prendre le *Zusammenklang* dans un intervalle : consonance ou dissonance, à une époque donc où le corpus polyphonique témoigne de la généralisation de la composition à trois et quatre voix. Comme on le constatera presque toujours par la suite, la théorie suit la pratique ; des enseignants soucieux de mettre de l'ordre dans le chaos (l'infini des possibilités combinatoires offertes par le principe polyphonique) se mettent en devoir de rédiger des textes réglementaires, qui tous commencent par le commencement, c'est-à-dire la définition des termes « consonance » et « dissonance ».

On trouve d'abord un court traité, *Discantus positio vulgaris*, qui pose en principe que certains intervalles sont meilleurs que d'autres : ce sont l'unisson, la quinte et l'octave. La position privilégiée de ces trois intervalles est évidemment à mettre en rapport avec la définition de l'octave pythagoricienne et la pratique du monocorde, dont la division par moitié (ratio 2:1)

donne l'octave, et la division aux deux tiers (ratio 3:2) donne la quinte (et ainsi de suite : ratio 4:3 pour la quarte, etc.). Puis le théoricien Jean de Garlande opère la distinction entre consonance et dissonance, subdivisant chacune de ces deux catégories en trois « qualités » : parfaite, moyenne et imparfaite. Si l'on considère qu'à l'intérieur d'une octave la consonance la plus parfaite est l'unisson, et qu'à l'inverse la dissonance la plus parfaite est la seconde mineure ou son renversement la septième majeure (du fait du maximum de complexité de sa ratio), et si l'on replace l'ensemble des intervalles au sein d'un continuum allant du plus consonant au plus dissonant, on obtient le tableau suivant, qui, lu de gauche à droite, a pour effet de rapprocher entre eux les intervalles de qualité imparfaite :

Consonances		
Parfaites	*Moyennes*	*Imparfaites*
Unisson	Quinte	3ce majeure
Octave	Quarte	3ce mineure
Dissonances		
Imparfaites	*Moyennes*	*Parfaites*
6te majeure	2de majeure	7e majeure
7e mineure	6te mineure	2de mineure
		4te augmentée

Ce tableau n'est qu'un parmi d'autres, très nombreux, que l'on peut établir d'après les traités, lesquels reflètent une grande diversité dans la répartition des qualités d'intervalles autres que l'unisson, la quinte et

l'octave[1] : il présente l'avantage d'être le plus systématique. Au cours du XIVe siècle, ce paradigme subit deux modifications : l'abandon de la qualité « moyenne », laissant place à une simple dichotomie (consonances et dissonances parfaites ou imparfaites), dont la conséquence a été l'assimilation progressive des deux sixtes, la majeure puis la mineure, dans la catégorie consonante ; et, à l'inverse, le changement de statut de la quarte, qui de consonance est généralement passée dans la catégorie des dissonances.

Ce dernier avatar amène à une réflexion plus générale sur les raisons d'une classification des intervalles selon leur degré de consonance, pour y voir en dernière analyse l'action du jugement de l'oreille (du reste revendiqué par les plus anciens théoriciens) plutôt que des considérations d'ordre mathématique, car autrement on ne s'expliquerait pas que les tierces majeures et mineures, de ratio complexe (81:64 et 32:27), aient été assez rapidement adoptées comme consonances, alors que l'intervalle arithmétiquement simple de quarte s'est vu rejeté dans la catégorie opposée.

Vers le milieu du XIVe siècle, et en tenant compte à la fois de la théorie, c'est-à-dire des renseignements fournis par les traités, et de la pratique, c'est-à-dire de l'analyse des œuvres (Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut, mais aussi bien les polyphonies anglaise et italienne), on constate qu'une nouvelle simplification s'est opérée, car la catégorie « imparfaite » n'existe plus que pour les consonances : tout ce qui n'est pas consonant est dissonant, et le nouveau classement, dont on peut dire qu'il a traversé les siècles, s'établit donc comme suit :

— consonances parfaites : unisson, quinte, octave (et la douzième, redoublement de la quinte au-delà de l'octave) ;

1. C'est ainsi que chez Jérôme de Moravie (dernier quart du XIIIe siècle) le triton prend place parmi les consonances en vertu de l'attraction qu'il présente vers la quinte ; il s'agit là d'un cas limite.

— consonances imparfaites : les deux tierces et les deux sixtes, majeures et mineures (et la dixième, redoublement à l'octave de la tierce) ;
— dissonances : les deux secondes, la quarte, la quarte augmentée ou quinte diminuée, les deux septièmes (et les redoublements de ces intervalles au-delà de l'octave : la neuvième, majeure et mineure, la onzième, etc.).

Technique de base : l'enchaînement entre consonances. — Une fois établis les intervalles structurels, à savoir les consonances, il y a lieu de se préoccuper de la façon de les enchaîner pour produire ce qui se nomme à proprement parler « contrepoint », composition musicale cohérente, régie par l'*harmonia* régnant entre ses diverses parties, et embellie par la *varietas* : la variété dans l'harmonie, concept essentiel de la création artistique médiévale.

Le principe de variété veut qu'on pratique l'alternance de qualité, entre consonances parfaites et imparfaites, tout en les enchaînant par mouvement contraire, selon, par exemple, le schéma suivant qui représenterait un cas de figure idéal :

CP (unisson) < CI (tierce) < CP (quinte) > CI (tierce) < CP (octave) > CI (sixte) < CP (octave).

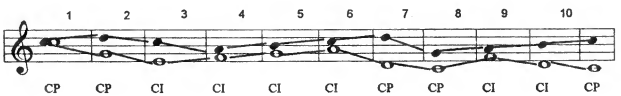
Mais il est bien évident qu'un tel schéma est beaucoup trop restrictif pour ne pas engendrer une insupportable monotonie, ce qui est le contraire du but recherché. On est donc amené à faire se succéder deux (ou davantage) consonances de même qualité, tout en admettant les deux autres types de mouvement (oblique et parallèle), à condition que ces enchaînements soient sujets à réglementation :

— de CP à CP : en priorité le mouvement contraire, ou sa variante, le mouvement oblique ; le mouvement parallèle n'est possible que sous certaines

conditions (de préférence en descendant, et sous réserve que l'une des deux voix procède par mouvement conjoint) ; interdiction formelle du mouvement parallèle de deux CP d'intervalles identiques (on voit qu'il s'agit de l'interdiction, toujours en vigueur dans les classes d'harmonie, des quintes et octaves successives) ;

— de CP à CI, ou de CI à CI : autorisation de tous les types de mouvement, y compris les successions de sixtes ou de tierces en nombre non limité (ex. 4, enchaînements 4 et 5 ; on peut même trouver des sections entières d'une œuvre composées selon cette technique, qui a reçu le nom de « faux-bourdon », très en vogue au XV^e siècle) ;

— de CI à CP : en priorité le mouvement contraire et par degrés conjoints (enchaînements 6 et 10), et tolérances analogues aux enchaînements de CP à CP.

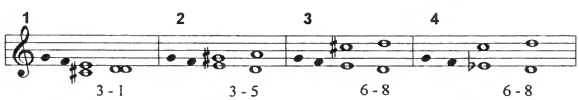


Ex. 4

L'enchaînement cadentiel. — On voit que globalement il y a liberté pour déboucher sur une CI et contrainte pour déboucher sur une CP ; en effet, cette dernière représente un intervalle stable et fort (cette force étant présumée venir de sa ratio mathématique simple) qu'il convient de mettre en valeur, et cela par effet de contraste dans les deux procédures agogiques que sont l'alternance de qualité et la nature du mouvement. A l'inverse, la consonance imparfaite représente un intervalle faible, aux limites instables, et dont la fonction peut être celle d'un stimulus entraî-

nant soit la poursuite du mouvement, soit son achèvement (enchaînement 10).

Dans ce dernier cas, il s'agit d'un processus essentiel qui est celui de la cadence (du latin *cadere*, tomber : la ligne mélodique en fin de course tombe sur la finale) ; l'enchaînement cadentiel clôt obligatoirement une pièce ou une section de pièce impliquant un repos (généralement, dans le texte chanté, une fin de phrase ou fin de vers). Sa nature repose sur un double principe dynamique : la tension de l'instable vers le stable (CI se résolvant sur CP), et le mouvement contraire sur lequel se greffe une contrainte supplémentaire. En effet, ce mouvement contraire doit se faire par degrés conjoints dans chacune des deux parties, et, de plus, conjoint par demi-ton pour l'une des deux (cette dernière règle s'étant établie dans le premier tiers du XIV^e^ siècle), de façon que l'une des deux parties présente toujours le *mi-fa*. Un tel ensemble de contraintes ne peut aboutir, en conséquence, qu'à quatre types d'enchaînements (cf. ex. 5) :



Ex. 5

Soit donc une descente finale de ténor sol-fa-mi-ré (terminaison des modes 1 et 2, dorien et hypodorien), et à condition de faire subir à la voix contrepointée une altération par haussement de demi-ton, le dernier enchaînement pourra revêtir la forme 3-1 (tierce mineure à unisson, *mi-fa* à la voix inférieure), 3-5 (tierce majeure à quinte, *mi-fa* à la voix supérieure), ou 6-8 (sixte majeure à octave, *mi-fa* à la voix supérieure). Ce même schéma peut être appliqué aux autres

paires de modes, à l'exception toutefois des modes 3 et 4, phrygien et hypophrygien, caractérisés par leur demi-ton au-dessus de la finale ; d'où le cas de figure 4, autre forme de l'enchaînement 6-8, qui représente la transposition d'une descente la-sol-fa-mi, avec demi-ton descendant *(fa-mi)* à la voix inférieure, et qui pour cette raison est nommé cadence phrygienne.

L'altération de demi-ton rentre dans le cadre de ce qu'on appelle *musica ficta* (musique « feinte », ou encore notes non réelles, car étrangères au système guidonien, à l'exception du si♭), et dont une autre fonction est d'éviter le triton (quarte augmentée ou quinte diminuée : rencontre du si et du fa, en termes de solmisation *mi contra fa*), ainsi que, plus rarement, les octaves diminuées ou augmentées, rencontres qui peuvent survenir du fait de l'existence d'une note mobile au sein de l'hexacorde. L'extension de cette pratique est symptomatique de la tendance à faire des cadences intermédiaires sur toutes sortes de degrés, c'est-à-dire autres que la finale ou la dominante.

Cette conception de la cadence comme processus dynamique d'aboutissement d'une consonance imparfaite sur une parfaite a eu deux conséquences extrêmement importantes : d'une part, l'apparition de la notion de note « sensible » du fait de l'altération de la sous-finale (on peut en effet caractériser cette sensibilité par un phénomène d'attraction vers l'état de stabilité que représente la finale), et, d'autre part, la destinée du cas de figure 3, considéré progressivement comme le meilleur type de cadence, ce qui a joué un grand rôle, comme on le verra plus loin, dans l'élaboration d'une conception harmonique du matériau musical.

Les différents types de contrepoint.

A) *Le contrepoint simple.* — Le *contrapunctus simplex*, le seul qui soit enseigné dans les traités jusque vers la fin du XIV^e^ siècle, repose sur les principes qui viennent d'être énoncés, puisqu'il n'y est question que de l'enchaînement de consonances.

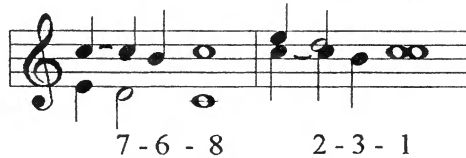
Toujours enseigné sous l'appellation de contrepoint de première espèce (ou *species*), seule sa technique d'apprentissage a connu des transformations, car jusqu'à la fin du XV^e^ siècle il s'agissait de ce que la musicologie allemande nomme *Klangschrittlehre*, la théorie du « pas à pas » : pour un intervalle donné sont envisagés tous les cas de figure possible à partir des mouvements du ténor. C'est ce qu'on trouve encore chez le grand théoricien Johannes Tinctoris (*Liber de arte contrapuncti,* 1477) : comment faire une tierce après un unisson (seize cas de figure possibles), comment faire une quinte après un unisson (dix cas de figure), puis comment faire une octave, etc., et le même processus recommence à partir d'une tierce prise comme premier terme de l'enchaînement, à partir d'une quinte, à partir d'une octave... Cette méthode, extrêmement coûteuse en termes de place nécessaire à son exposé, a été abandonnée à une époque qui coïncide avec les débuts de l'imprimerie musicale, vraisemblablement pour des raisons d'économie de papier ! Par la suite, les chapitres consacrés au contrepoint note contre note se résument généralement à un ensemble de règles élémentaires, parmi lesquelles on distingue entre les impératives (par ex. l'interdiction des CP parallèles de même dimension) et celles qui souffrent des exceptions (entre autres la tolérance, jusqu'à un certain point, des enchaînements en mouvement parallèle de deux CP de dimension différente).

Le *contrapunctus simplex*, ne traitant que des intervalles structurels, est une écriture hors temps, très éloignée de l'écriture réelle où intervient la notion de temps musical incarnée par les valeurs rythmiques, dans une texture où se superposent des lignes mélodiques aux valeurs variées. Le schéma « plusieurs notes contre une » donne donc naissance à une autre espèce de contrepoint :

B) *Le contrepoint diminué.* — Dans ses appellations anciennes de *contrapunctus* (ou *discantus*) *diminutus*, *floridus* ou encore *fractabilis*, ce type de contrepoint implique une conduite plus ou moins libre de la voix opposée au ténor, donc un certain nombre de rapports dissonants entre les piliers structurels que représentent les consonances du *contrapunctus simplex*. La théorie a dû attendre Tinctoris pour se voir dotée

d'une réglementation systématique, visant à rationaliser un ensemble de pratiques, résultat d'une longue évolution stylistique, de l'*Ars antiqua* à l'*Ars nova* puis aux débuts du style franco-flamand ; ce théoricien incontournable s'est donc mis en devoir de codifier ce qu'on a appelé le traitement de la dissonance, considérée dans sa relation avec les paramètres rythmique et mélodique. Tinctoris fait en effet intervenir la notion de *tactus*, unité de pulsation autour de laquelle s'organisent ce que nous nommons les temps forts et les temps faibles. De façon générale, seules les consonances sont admises sur les temps forts, entre lesquels peuvent se produire des dissonances amenées par mouvement conjoint : c'est ce qu'en termes modernes nous nommons notes de passage ou broderies. Cette règle connaît cependant une exception importante, qui est celle de la syncope : à condition d'y avoir été préparée par une note tenue, une dissonance (de seconde, quarte, septième ou neuvième) peut se produire sur un temps fort, et doit obligatoirement se résoudre en consonance sur le temps faible suivant, et cela par mouvement descendant.

En particulier, la syncope précadentielle (en termes d'enchaînements intervalliques 7-6-8 ou son renversement 2-3-1), à l'époque où écrit Tinctoris, est devenue une pratique quasi automatique, et comme une signature, pourrait-on dire, du style de la polyphonie classique : on pourrait y voir une extension du principe dynamique tension/résolution, l'élément tensonniel de la CI tenue de se résoudre en CP n'étant plus perçu comme agissant, et de ce fait ayant besoin d'être précédé d'une tension plus forte :



La dissonance est ainsi considérée comme un phénomène transitoire faisant office de repoussoir destiné à faire éprouver à l'oreille la satisfaction de la consonance. Il va sans dire que la réglementation découlant de cette conception, et qui n'a subi au cours des siècles que très peu de modifications, n'a jamais été respectée à la lettre dans la pratique réelle ; et même chez un compositeur aussi puriste que Palestrina, les exceptions sont si nombreuses qu'un livre entier a pu y être consacré (K. Jeppesen, cf. bibliographie). C'est pourquoi, au tournant du XVII[e] siècle, les madrigalistes italiens, au premier rang desquels Monteverdi, ont pu déclencher une véritable atmosphère de psychodrame dans le petit monde des théoriciens, avec les initiatives de la *seconda prattica* : aborder une dissonance sans préparation, crime de lèse-majesté !

C) *Le contrepoint à plus de deux voix.* — On ne le répétera jamais assez, le contrepoint est un processus de composition à deux voix, et deux seulement, élaboré à partir d'une voix structurelle, le ténor ; on peut dire que cette conception va prévaloir jusqu'à la fin du XV[e] siècle, et parfois largement au-delà, par exemple pour les compositions liturgiques construites sur une mélodie grégorienne exprimée en valeurs longues, un peu à la manière des antiques *organa.* Sur cette « ossature » initiale se greffent successivement autant de voix qu'il plaît au compositeur d'en ajouter, et dont chacune sera dans un rapport contrapuntique réglementaire au ténor.

La texture à trois voix représente toutefois la formation la plus fréquente au XIII[e] siècle, telle qu'elle se présente dans le motet où le ténor, voix la plus grave et porteuse de la mélodie grégorienne développée en valeurs longues, est surmonté d'un *motetus* et d'un *triplum* ; puis cette structure s'étend à la musique profane (par la médiation du motet polytextuel qui superpose fragments liturgiques en latin et chansons en langue vernaculaire), tandis que la texture s'élargit fréquemment à

une quatrième voix nommée *contratenor*. Jusqu'au XV^e^ siècle, seule la voix en rapport avec le ténor est tenue d'observer les règles d'enchaînement correctes, tandis qu'une plus grande liberté règne pour les rapports réciproques des autres voix. On peut ainsi observer, dans l'ensemble du répertoire polyphonique des XIII^e^ et XIV^e^ siècles, la régularité des enchaînements du contraténor, du triplum et du motetus considérés individuellement dans leur rapport au ténor, et en revanche les nombreuses irrégularités, telles que dissonances successives, ou successions de quintes et d'octaves, des voix non structurelles entre elles.

Mais pour être sûr que l'œuvre est bien conçue selon une telle procédure, il faudrait en avoir la confirmation par la littérature théorique ; or cette dernière est peu loquace sur ce point. Un des témoignages les plus anciens provient, dès le XIII^e^ siècle, de l'*Ars cantus mensurabilis* de Francon de Cologne :

« Qui veut composer un triplum doit considérer le ténor et le déchant, de façon que si le triplum fait dissonance avec le ténor, il ne le fasse pas avec le déchant, et *vice versa* ; ... et qui veut composer un quadruplum doit prendre en considération toutes les voix auparavant composées, de façon que si cette quatrième voix fait dissonance avec l'une d'entre elles, elle soit en consonance avec les autres. »

Le début de cette citation met en lumière un concept essentiel de la composition à plus de deux voix, celui d' « ossature » : il faut d'abord commencer par « considérer le ténor et le déchant », autrement dit *une structure à deux dimensions*, horizontale et verticale, dans laquelle le ténor est en principe la voix la plus grave (il remontera progressivement en position médiane), et qui servira de guide structurel d'un bout à l'autre de la composition. *Jusque vers le début du XVI^e^ siècle, la quasi-totalité du répertoire polyphonique doit s'analyser en ces termes,* et c'est le destin de cette ossature, dont il va être question un peu plus loin, qui déterminera l'évolution de l'écriture contrapuntique vers une écriture conçue de façon indiscutablement harmonique.

Émergence de la notion d' « accord ». — Vers le milieu du XIV^e^ siècle, un court traité, le *Quatuor principalia*, dont le titre renseigne sur la norme de quatre voix qui s'est établie pour la texture polyphonique (supérius, ténor, contraténor et bassus), nous apprend que les voix supérieures doivent faire consonance avec la voix la plus grave. En réalité, cette phrase isolée constitue un événement de la plus haute importance, et qui est l'émergence de la notion d'une voix conçue comme base d'accord ou soutien harmonique, du fait que cette voix la plus grave n'est plus forcément le ténor : si, par exemple, soit le bassus, soit le contraténor descend au-dessous de lui, c'est la sonorité ainsi formée qui devra être prise en considération, plutôt que le trajet contrapuntique. Deux siècles plus tard, Giuseppe Zarlino, dans ses *Istitutioni harmoniche* (1558), se livre à la comparaison (classique) des quatre voix traditionnelles avec les quatre éléments, en attribuant à la basse le rôle de la terre, l'élément solide, base et soutien de l'édifice ; passage qui a parfois été un peu hâtivement interprété comme une preuve de « progressisme » chez ce grand théoricien, comme une vision anticipée de la basse continue, et pourquoi pas de l'harmonie tonale. En réalité, rien ne sépare, sur le plan des concepts, la métaphore zarlinienne du modeste paragraphe qui conclut le bref traité du XIV^e^ siècle : il s'agit seulement (mais ce « seulement » est capital) de l'assimilation intellectuelle de la texture polyphonique en tant que matériau harmonique, d'essence verticale.

Mais comment concilier cette conception de la verticalité, superposition d'un minimum de trois sons, avec le projet horizontal de composition sur l'axe spatio-temporel, puisque, conformément à la nature bilinéaire du contrepoint, les traités ne formulent les règles d'enchaînement que pour une structure à

deux voix ? Il y a certes des exceptions, mais elles concernent essentiellement le traitement des formules cadentielles, comme chez Tinctoris ou encore son contemporain Guilielmus Monachus, qui donne des exemples d'enchaînements à quatre voix élargis à six ou sept accords successifs. Par ailleurs, une autre pratique se fait jour : à partir de 1490, on voit apparaître, à côté de l'exposé classique des enchaînements contrapuntiques, un chapitre consacré à la construction des formations verticales de plus de deux sons (généralement quatre, l'écriture à quatre voix étant la norme), et illustré par un tableau de ces superpositions de consonances que nous avons dès lors le droit de nommer « accords ». Mais, d'une part, il ne s'agit que d'accords isolés où, encore une fois, seule la dimension verticale est prise en considération ; et, d'autre part, le concept contrapuntique y est très présent en ce sens que la technique consiste à superposer non pas quatre notes l'une après l'autre et dans un ordre quelconque, mais une consonance de base, celle de l'ossature supérius-ténor, avec 1 / la note de basse, qui fournit le soutien « harmonique », et 2 / la note de la voix médiane restante *(altus* ou *contratenor),* vouée à la fonction de remplissage.

C'est ainsi que le tableau d'accords de Pietro Aron (*Toscanello in musica*, 1523) se présente sous la forme d'un quadrillage de chiffres[1] déterminé, dans le sens de la largeur, par trois colonnes principales, nommées, de gauche à droite, Tenor, Bassus, Altus, et, dans le sens de la hauteur, par dix lignes correspondant aux dix formes possibles que peut revêtir la colonne 1, celle du ténor ; cette dernière doit être comprise non pas comme voix isolée, mais comme consonance de base ténor-supérius, ce qui explique l'absence du supérius dans les colonnes verticales. Les dix consonances de base, prenant place dans cette colonne du ténor, sont l'unisson, la tierce, la quarte

1. Pour la reproduction de ce tableau, cf. A. Cœurdevey, « Contrepoint et structure contrapuntique de Tinctoris à Zarlino », *Analyse musicale,* 31 (1993), 40-52.

(qui, bien que dissonante en principe, est utilisable en contrepoint à plus de deux voix, à condition d'être « protégée » par une voix plus grave, à preuve l'accord do-sol-do ou do-mi-sol-do), la quinte, la sixte, l'octave, la dixième, la onzième (même remarque que pour la quarte), la douzième et la treizième ; à l'intérieur des deux autres colonnes, celles du bassus et de l'altus, un sous-quadrillage indique les rapports verticaux possibles pour chacune des consonances de l'ossature supérius-ténor.

En résumé, le tableau d'accords remplit donc uniquement la fonction verticale du processus de composition, tandis que la fonction horizontale, celle des enchaînements, est remplie par l'ossature à deux voix. En d'autres termes, on dit à l'apprenti compositeur : vous avez des règles détaillées pour faire un bon contrepoint à deux voix, vous avez par ailleurs un tableau vous indiquant le rapport vertical à observer pour chacune des consonances prises individuellement, et quel que soit le nombre de voix qu'il vous plaira d'employer ; il y a là tous les éléments pour faire une bonne composition polyphonique sur la base du contrepoint simple ou diminué. Et il en est toujours ainsi, c'est-à-dire que l'enseignement du contrepoint tient lieu de traité de composition ; un tel type de traité, entendu au sens moderne et donnant des recettes pour l'agencement formel de l'ensemble, l'emplacement des pauses cadentielles, etc., ne voit d'ailleurs pas le jour avant le XVIII^e siècle.

Les avatars de la structure cadentielle. — Il faut maintenant revenir en arrière, en ce XIV^e siècle où s'est établie l'habitude d'altérer dans le sens ascendant ou descendant, lorsque c'était nécessaire, la note aboutissant sur la finale du mode dans la terminaison cadentielle. Dans l'écriture type à trois voix, l'habitude s'est instaurée de faire porter le *mi-fa* à deux des trois parties, ce qui suppose la superposition de deux types de cadences. La superposition des

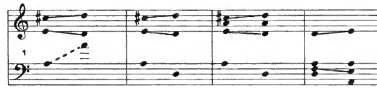
cadences n° 1 et n° 2 de l'exemple 5 ci-dessus (cf. p. 31) s'avérant irrégulière, du fait qu'elle engendrerait des quintes successives (do♯-mi-sol♯ > ré-la), l'enchaînement le plus en faveur consistait dans la superposition des n^os 2 et 3 (mi-sol♯-do♯ < ré-la-ré) : c'est ce qu'on appelle la cadence par double sensible, si caractéristique de l'*Ars nova*. Or cette pratique disparaît progressivement au cours du XV^e siècle : seule la voix d'ossature contrepointant le ténor pratique l'altération de sensible, en même temps que se manifeste une très nette prédominance du cas n° 3, l'enchaînement 6-8 par demi-ton ascendant. Dans le même temps s'établit un schéma type de texture polyphonique parfaitement illustré par la chanson du XV^e siècle à trois voix : une ossature supérius-ténor aux enchaînements contrapuntiques très réguliers, évitant les sauts mélodiques excessifs (cela pour obéir à une règle supplémentaire qui veut que les enchaînements se fassent par degrés le plus conjoints possible), et une voix de remplissage, le contraténor, qui en principe présente la tessiture la plus grave : l'ossature contrapuntique a donc subi un déplacement vers l'aigu[1]. Mais ce contraténor, tout en respectant les règles d'enchaînement vis-à-vis des deux voix d'ossature, manifeste sa fonction de remplissage par un parcours mélodique extrêmement libre, passant tantôt au-dessous tantôt au-dessus du ténor, avec de fréquents sauts d'octave, souvent même davantage. Et en particulier la cadence principale, celle qui termine la pièce, répond le plus souvent aux deux schémas suivants (ex. 5 *bis*) :

— soit l'accord final, fait entendre la quinte (ré-la-ré), auquel cas le contraténor, s'il ne veut pas procéder par double sensible et étant donné

1. Pour plus de détails, cf. A. Cœurdevey, art. cité (n. 1, p. 38).

l'interdiction d'avoir une quarte en rapport direct avec la voix la plus grave (en termes modernes une « sixte-et-quarte »), n'a d'autre choix que d'exécuter le saut d'octave la-la ;

— soit l'accord final se résume à un unisson-octave (ré-ré), et le contraténor exécute un saut de quarte ascendant (ou de quinte descendante).



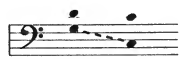
Ex. 5 *bis*

Or dans les deux cas, ce que l'oreille aura perçu, c'est au grave un intervalle mélodique la-ré, et à l'aigu l'attraction mélodique ascendante de la sous-finale altérée (sensible) à la finale ; autrement dit, pour nos oreilles modernes, un enchaînement V-I, dominante-tonique. Et il est vraisemblable que l'oreille du compositeur, à partir du milieu du XV^e^ siècle, s'habitue d'autant plus à cette sonorité que l'enchaînement 3-5, tierce majeure – quinte par demi-ton ascendant à la voix supérieure, très employé dans le corps du contrepoint, est tombé en désuétude aux emplacements cadentiels. En dehors donc de cette terminaison cadentielle 6-8 par demi-ton ascendant, seule reste en lice la cadence phrygienne 6-8 par demi-ton descendant à la voix grave (cas n° 4 de l'ex. 5), terminaison normale des pièces en mode de Mi (ou de La par transposition) ; mais dans l'ensemble du répertoire, ces pièces sont très minoritaires (au XVI^e^ siècle où se pratique l'*ethos* des modes, c'est-à-dire l'association de tel ou tel mode à un affect particulier, elles sont systématiquement réservées à l'expression de la tristesse, du deuil ou encore d'une difficulté quelconque).

Autre simplification du schéma cadentiel : à partir du XVI^e siècle, l'enchaînement n° 1 de l'exemple 5 *bis,* par saut d'octave du contraténor, est lui aussi tombé en désuétude, apparemment du fait de la généralisation de l'écriture à quatre voix ; c'est donc les enchaînements 2 et 3 qui sont devenus la norme, avec, comme nous l'avons vu dans le tableau d'accords de Pietro Aron, une voix grave (qui s'appelle désormais le bassus) exécutant le saut mélodique de quarte ascendante ou de quinte descendante, et, entre le ténor et le supérius, une deuxième voix de remplissage (altus ou contraténor, la dernière dans le processus de composition), grâce à laquelle l'accord final peut s'enrichir d'une quinte (enchaînement 3, une voix faisant le surplace la-la ; au XVI^e siècle, il arrive fréquemment que cette quinte soit remplacée par une tierce, et que l'accord final, qui équivaudrait à notre « accord parfait » complet, ne se trouve réalisé que dans l'écriture à cinq voix et davantage). Il est dès lors inévitable que le caractère vertical, harmonique de cet enchaînement soit perçu comme tel, plutôt que comme aboutissement du double processus horizontal que constitue la cadence proprement dite ; et comme ce type d'enchaînement cadentiel est de plus en plus employé aux divers points de segmentation du discours musical, on conçoit qu'il acquière progressivement une prégnance telle qu'il constitue une structuration de ce discours, et notamment au moment de la cadence finale, dans laquelle, de ce fait, *c'est toujours la note de basse qui est indicatrice de la finale du mode.*

Enfin, dernier avatar du processus cadentiel, les théoriciens, vers le milieu du XVI^e siècle, et notamment les théoriciens italiens (Del Lago, 1540 ; Zarlino, 1558), se mettent à parler d'un nouveau type de cadence, la cadence entre ténor et basse, dans laquelle le processus de base n'est plus défini par

l'enchaînement 6-8, même si ce dernier est effectivement présent (ré-si / do-do entre ténor et supérius, par ex.), mais par le saut de quarte ascendante ou de quinte descendante effectué par la voix de basse :



Autrement dit, un basculement d'essence tout-à-fait révolutionnaire s'est opéré dans la mentalité du compositeur, car ce qui était un enchaînement *résultant* (le mouvement de la voix grave ajouté secondairement à l'enchaînement structurel 6-8) est devenu enchaînement *structurel* 5-8 auquel se superpose secondairement (et pas nécessairement) le 6-8 de deux voix supérieures à la basse. Ce qui revient à dire qu'on a complètement perdu de vue la dimension horizontale du processus générateur, enchaînement de consonance imparfaite à consonance parfaite par mouvements conjoints et contraires, pour y substituer *un processus de nature essentiellement verticale comportant un enchaînement de deux consonances parfaites, quinte et octave* ; la « cadence de basse » est désormais un composant essentiel de la pensée harmonique.

On pourrait voir un phénomène de même nature dans le cas de la cadence dite « plagale », où la basse effectue un saut de quarte descendante : il s'agit d'un avatar de la cadence du mode de Mi, la cadence « phrygienne », dans laquelle l'enchaînement 6-8 par demi-ton à la partie inférieure est complété par une voix plus grave, à la tierce inférieure pour le premier terme et à la quinte inférieure pour le deuxième terme de l'enchaînement :

De cette disposition des parties, que l'on peut voir, par exemple chez Josquin des Prés, conforme aux principes contrapuntiques originels, les compositeurs ont de plus en plus tendance, au cours du XVI^e siècle, à ne retenir que le saut de quarte de la basse, le rapport 6-8 n'étant plus effectif entre aucune des parties du contrepoint (cas très fréquent chez Palestrina, par ex.).

Le destin de l'ossature et le processus réel de composition. — La technique de composition qui consiste à construire d'abord, à partir d'un ténor porteur de la mélodie structurelle (*cantus firmus* en valeurs longues ou mélodie originale) une ossature contrapuntique supérius-ténor valable d'un bout à l'autre de la pièce, et à lui adjoindre ensuite une, puis deux voix de remplissage, est certainement valable jusqu'à la fin du XV^e siècle ; c'est ce qu'on peut appeler la composition par successivité des voix.

Cette technique est encore observable, au début du XVI^e siècle, dans certaines formes musicales comme les *frottole* italiennes, petites pièces de facture très simple, en contrepoint note contre note, dans lesquelles le profil modal de la mélodie initiale se manifeste clairement au ténor, doublé au supérius à intervalles de tierce ou de sixte (écriture en faux-bourdon), avec une basse qui procède par sauts mélodiques majoritairement de quarte et de quinte pour assurer la base harmonique, et en dernier lieu un altus qui se place là où il peut, engendrant souvent des relations contrapuntiques irrégulières avec le supérius.

D'autre part, à l'intérieur même de l'ossature, le ténor n'est plus obligatoirement la voix structurelle composée en premier, car le supérius, voix la plus nettement perçue au sein d'un ensemble polyphonique, affirme de plus en plus sa vocation à représenter une mélodie autonome, en d'autres termes une monodie qui serait « accompagnée » par les voix inférieures ; et ceci est particulièrement vrai lorsqu'il s'agit d'un arrangement instrumental, dans lequel un ou plusieurs instruments prennent en charge des parties écrites en principe pour les voix. La notion de

supérius comme principal porteur de sens dans une composition polyphonique est déjà implicite dans le motet du XIII^e siècle, lorsque le *triplum* manifeste son originalité par une conduite rythmique beaucoup plus caractérisée que les autres voix ; tout à fait claire chez Guillaume de Machaut (par ex. par l'ornementation de la seule voix supérieure), elle est attestée tout au long du XV^e siècle par l'analyse du répertoire. Quant à la théorie, elle emboîte prudemment le pas à partir de la fin du siècle (N. Burzio, dans le *Musices opusculum* daté de 1487, admet que le supérius peut parfois être composé en premier ; il est vrai qu'il s'agit d'un auteur italien, les théoriciens du Nord restant plus traditionalistes).

A partir du dernier tiers du XV^e siècle, un facteur essentiel va faire évoluer la technique de composition par successivité des voix, et ce facteur est d'ordre stylistique : il s'agit de ce qu'on a appelé le style franco-flamand (inauguré par Dufay et ses successeurs, la génération d'Ockeghem) avec ses procédés d'écriture imitative dont le principe est celui du canon. Mais il faut faire une distinction entre le canon intégral, autrement dit la stricte imitation, à un certain intervalle de temps de distance, d'une ou plusieurs voix par rapport à la voix initiale, et le style imitatif, plus adapté aux compositions d'une certaine ampleur ; les entrées successives et canoniques des voix (en général quatre) y sont réservées aux débuts de sections, jusqu'à ce que la dernière voix ait effectué son entrée, après quoi la texture polyphonique se poursuit en contrepoint libre, jusqu'à l'arrivée de la cadence qui clôt la section. Or dans le même temps, l'écriture harmonique n'a cessé de s'enrichir[1] ; la formation consonante de quinte

1. A condition de raisonner en termes de *contrapunctus simplex* ; on pourrait en effet considérer la sonorité triadique dominante à partir du XV^e siècle comme un appauvrissement par rapport aux riches forma-

additionnée de tierce (autrement dit la « triade ») tend à devenir la sonorité non seulement dominante, mais quasiment omniprésente.

Essayons donc de nous représenter la façon dont le compositeur peut conduire la trame polyphonique, section par section : dans la partie initiale, comportant les entrées en imitation, l'ordre de succession des entrées est laissé à son libre choix, et les contraintes d'enchaînement contrapuntique jointes à la nécessité de produire, tout au moins aux étapes verticales du *contrapunctus simplex*, une sonorité aussi pleine que possible, comportant la tierce et quinte, font qu'il n'est plus possible de se tenir d'un bout à l'autre à une ossature de deux voix complétée secondairement par les deux autres, mais qu'il faut à tout moment, à chaque point de rencontre des consonances de base, vérifier les enchaînements de chaque voix avec toutes les autres ; et il paraît logique que cette technique soit poursuivie dans la partie en contrepoint libre, jusqu'au prochain enchaînement cadentiel. On parlera alors d'une composition non plus par *successivité* mais par *simultanéité*, où la même attention est donnée en même temps au paramètre horizontal (le déploiement mélodique) et au paramètre vertical (la sonorité de ce qu'il faut bien appeler un accord). Et on ne cessera de s'émerveiller du véritable tour de force que cela représente, surtout si, comme on le verra au paragraphe suivant, le compositeur s'attache à respecter le profil mélodique et les structures cadentielles du mode choisi. Cette technique reçoit au XVI[e] siècle une confirmation dans la théorie avec un passage particulièrement significatif de Pietro Aron (*Toscanello in musica*,

tions harmoniques, souvent dissonantes, caractéristiques de l'*Ars nova*, mais que l'on peut analyser comme notes de passage ou broderies de *diminutus* irrégulièrement placées sur des temps forts.

juste avant le tableau d'accords dont il a été question plus haut) :

« Beaucoup de compositeurs s'imaginaient que le canto devait être composé en premier, puis le ténor, et ensuite le ténor controbasso. Ceci arrivait parce qu'il leur manquait l'ordonnancement et la compréhension de ce qui était requis pour composer l'alto [...] car en écrivant d'abord le canto (ou soprano) puis le ténor, il arrivait qu'il ne reste plus d'espace pour le controbasso après que le ténor ait été composé, et une fois le controbasso écrit il ne restait plus de place pour certaines notes d'alto. [...] Les Modernes ont donc mieux raisonné en cette affaire, comme cela est évident dans les compositions pour 4, 5, 6 voix et plus, dont chacune est située de façon convenable, facile et agréable, parce qu'ils considèrent toutes les parties à la fois et non selon la méthode décrite plus haut. »

Modalité et contrepoint : éléments d'analyse. — Nous nous sommes déjà posé la question, à propos de l'organum, de savoir ce que devenait la modalité dans un contexte de superposition de deux voix dont une seulement, le ténor, est extraite d'une mélodie se conformant à la hiérarchie des degrés par quoi se définit tel ou tel mode. Tout se passe comme si l'enseignement modal ne concernait que le chant liturgique monodique, le *cantus planus*, tandis qu'aucune règle autre que contrapuntique ne s'applique au *cantus mensuratus*, appellation qui recouvre la musique polyphonique (car pour être polyphonique il a bien fallu qu'elle fût mesurée) aussi bien sacrée que profane. Et d'ailleurs un paragraphe du *De musica* de Johannes de Grocheo (vers 1300) nous en donne la confirmation :

« Certains auteurs décrivent le mode comme la règle qui permet de juger tout chant par sa fin [c'est-à-dire la finale du mode]. Mais... en parlant de "tout chant", ils semblent inclure le chant profane et mesuré. Or il peut arriver que le chant ne relève pas des règles du mode, que ce ne soit pas par elles qu'il est gouverné. Et au cas où il relèverait de ces règles, ils ne disent pas comment elles agissent et n'en font pas même mention... Nous nous efforçons donc de le décrire différemment, et affirmons que le mode est le principe qui permet de reconnaître tout chant liturgique par son début, son milieu ou sa fin...

Encore une fois je dis "le chant liturgique", pour en exclure le chant profane et celui qui est soumis à une mensuration précise, lesquels ne sont pas soumis aux modes. »

Cet important témoignage coïncide avec la division qui s'opère, *de facto*, dans la littérature pédagogique, entre les ouvrages traitant des modes et ceux qui abordent les autres matières : solfège des valeurs de durée (la notation proportionnelle) et contrepoint. De plus, cette distinction en recouvre une autre, du fait que le répertoire liturgique constitue un corpus constitué depuis plusieurs siècles et auquel il n'est en principe plus possible de faire des additions ; l'enseignement des modes revient donc à une analyse de ces musiques du passé, tandis que l'enseignement du contrepoint, d'essence normative, relève de la praxis. Et la praxis, depuis les débuts de la polyphonie, ferait en effet preuve d'un sens éminemment « pratique » en ne s'occupant que d'enchaînements contrapuntiques et non de conduite modale.

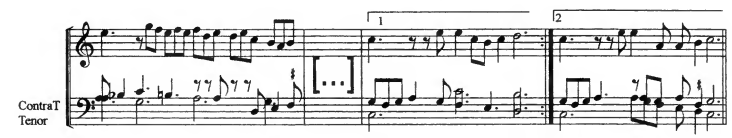
L'affirmation de Johannes de Grocheo n'est que rarement démentie, par exemple dans le traité dit de Berkeley (fin du XIV^e^ siècle), et, un siècle plus tard, avec beaucoup de réticences, par Tinctoris[1]. Mais il est vrai que la période de l'*Ars nova*, durant laquelle la composition s'affranchit fréquemment du substrat liturgique, pose des problèmes d'analyse embarrassants, amplifiés par l'usage souvent intensif de la *musica ficta*, relevant d'une transposition des trois hexacordes de base sur différents degrés (théorie des *conjunctæ*).

La *Messe de Notre-Dame* de Guillaume de Machaut met bien en lumière cette ambiguïté de la relation modalité/contrepoint. Le ténor du *Kyrie* suit fidèlement la ligne mélodique de 1^er^ mode du *Kyrie* IV de l'édition vaticane, mais celle-ci est pro-

1. Qui dit en substance *(Liber de natura et proprietate tonorum)* : « Si l'on tient absolument à savoir de quel mode est telle chanson, je répondrai que c'est celui dans lequel est composé le ténor. »

fondément désarticulée du fait de la structuration isorythmique en *taleas*, ce qui entraîne la non-coïncidence des enchaînements cadentiels avec les points de repos de la mélodie grégorienne. Dans le *Gloria* et le *Credo*, le lien est rompu avec le modèle liturgique (le ténor étant librement composé), mais l'unité maintenue par la conduite modale, qui est toujours en Ré authente, très manifeste au ténor en particulier par les descentes systématiques de *diapente* sur la finale ; et ce même schéma se reproduit pour le *Sanctus* et l'*Agnus*, cette fois en 5e mode.

Par ailleurs, les œuvres profanes à « forme fixe » (rondeaux et ballades) de Machaut sont essentiellement analysables en termes d'organisation formelle binaire qui est celle du système ouvert/clos : la première section se termine sur une cadence dont la voix supérieure se situe à une hauteur variable au-dessus de la finale (comprise comme note d'aboutissement du ténor). Dans l'exemple 6 ci-dessous (Ballade « Je puis trop bien »), c'est la terminaison ouverte sur ré au supérius qui détermine la consonance ré-si-ré, tandis que la consonance de la clôture définitive est imposée par le ténor qui, descendant à do, demande l'enchaînement cadentiel se terminant sur do-sol-do. La construction contrapuntique de ces œuvres est parfaitement claire, leur éventuelle conception modale beaucoup moins, d'autant plus que le choix de cette finale *do*, très fréquente chez Machaut, incite à concevoir une structuration mélodique régie par l'hexacorde naturel, de préférence à un mode de Sol transposé à la quarte supérieure.



Ex. 6

Les compositeurs sont-ils devenus plus sensibles à l'ordonnancement modal du chant liturgique, base universelle de leur éducation musicale ? Le fait est que le répertoire polyphonique du XVe siècle se prête de mieux en mieux à une analyse modale, voix par voix, et non plus exclusivement contrapuntique. Le

compositeur le plus exemplaire à l'égard de la préoccupation modale est certainement Ockeghem, comme en témoigne le titre d'une de ses œuvres, la messe *cuiusvis toni*, ce qui signifie que selon la clé de lecture employée pour le ténor, le mode dont il est porteur peut revêtir quatre appellations différentes. Et de façon générale, à partir de la seconde moitié du XV^e^ siècle, le caractère modal d'une œuvre polyphonique, cette sorte de *modus vivendi* au sein d'une contradiction fondamentale, peut s'apprécier à la lumière d'un certain nombre de critères :

— détermination du mode d'après la finale du ténor ; à l'intérieur de la première répartition (les finales Ré, Mi, Fa et Sol), détermination de deuxième niveau (authente ou plagal), particulièrement opérante en style franco-flamand, où les entrées successives de quatre voix en imitation se font à distance de quarte ou de quinte, d'où un couplage des voix selon le schéma supérius/ténor en mode authente, contraténor/basse en mode plagal, ou *vice versa* ;
— détermination de l'ambitus de chaque partie, faisant souvent apparaître une combinaison d'authente et de plagal, ou encore ce que Tinctoris nomme *modus commixtus*, combinaison de deux modes de finale différente ;
— segmentation de l'œuvre selon la disposition des cadences (généralement effectuées entre le supérius et le ténor), et détermination de la hiérarchie des degrés cadentiels : finale, dominante, autres degrés jouant un rôle de pivot, ce rôle de pivotage constituant *le schéma matriciel de ce qui se nommera modulation en harmonie tonale* ;
— à l'intérieur de chaque section, une analyse plus fine doit permettre, voix par voix, la détermination des segments mélodiques identifiables par leur *species* de quinte ou de quarte (qui ne sont

pas forcément les *species* du mode de la pièce), ainsi que la nature (broderie, *musica ficta*) des degrés excédant les limites normales de ces deux portions d'échelle constitutives de l'octave modale.

En résumé, si la composition d'une œuvre polyphonique modale relève d'un équilibre délicat entre le paramètre modal, d'essence purement linéaire, et le paramètre contrapuntique à deux dimensions, on peut dire que le point de jonction est concrétisé par l'enchaînement cadentiel, tandis que la conduite individuelle des voix relève du paramètre purement modal ; mais que par ailleurs le concept contrapuntique affirme sa prépondérance dans l'harmonisation ponctuelle de chacune des notes structurelles de la mélodie. C'est cette dernière démarche, inhérente à la réalisation du contrepoint note contre note à plus de deux voix, qui jouera au siècle suivant, comme on va le voir, un rôle croissant dans l'évolution de la pensée modale vers une pensée essentiellement harmonique, et, tout au long du XVII^e siècle, de cette dernière vers une pensée « tonale ».

IV. — Le XVI^e siècle : théories et tendances

Les avancées théoriques. — L'effort de théorisation générale de la composition opéré par Tinctoris se reflète dans l'extraordinaire profusion de traités, encouragée par l'essor de l'imprimerie, mais dont beaucoup sont des manuels élémentaires d'apprentissage du solfège et de la solmisation. Au centre de ce vaste corpus se détachent deux monuments encyclopédiques, le *Dodecachordon* du suisse Heinrich Glarean (1547), et les *Istitutioni harmoniche* de l'italien Giuseppe Zarlino (1558), le premier tourné vers le passé, malgré l'innovation à première vue

spectaculaire que constitue le système des douze modes, le second riche de perspectives d'avenir.

La préoccupation essentielle de Glarean, en effet, est le respect de la tradition modale, mais cette fois explicitement appliquée à la composition polyphonique, et illustrée par un très grand nombre de citations de compositeurs appartenant à la sphère franco-flamande, d'Ockeghem ou Isaac à divers contemporains. Mais l'analyse qu'il fait aussi bien du *cantus planus* que du *cantus mensuratus* l'amène à la constitution d'un nouveau système enrichi de deux paires de modes : à l'ancienne nomenclature de l'octoéchos il ajoute donc, usant toujours d'une terminologie empruntée au système grec antique, d'une part les modes éolien et hypoéolien à finale La (modes 9 et 10), et d'autre part les modes ionien et hypoionien à finale Ut (modes 11 et 12). Glarean justifie sa démarche par des considérations logiques : les sept degrés de l'octave diatonique donnent naissance à sept *species* d'octave, et donc, théoriquement, à sept modes authentes et sept plagaux ; toutefois les deux modes à finale B (« si ») doivent être éliminés en raison du rapport de fausse quinte entre finale et dominante (si-fa). Autre raison impérative : la nécessité d'intégrer dans un système rationnel les mélodies à finale Ut, peu fréquentes dans le répertoire monodique liturgique, mais, selon lui, les plus employées dans la musique de son temps. Mais quant à nous, habitués que nous sommes au système tonal bimodal, nous faisons les deux constatations suivantes :

— le mode de La (éolien/hypoéolien) ne se distingue du mode de Ré (dorien/hypodorien) que par son *diatessaron*, qui est de seconde *species* (STT : mi-fa-sol-la, avec demi-ton initial, opposé à TST la-si-do-ré), et seulement dans la mesure où la praxis ne procède pas, en mode de Ré, à

l'abaissement du 6e degré mélodique, le degré mobile « si », ce qui est très fréquent, *de sorte que l'amalgame courant qui est fait de ces deux modes équivaut en fait à notre actuel mode mineur, lequel, au surplus, pratique toujours la mobilité du 6e degré selon sa directivité, ascendante ou descendante* ;

— le mode d'Ut (ionien/hypoionien) ne se distingue du mode de Fa (lydien/hypolydien) que par son *diapente*, qui est de quatrième *species* (TTST, même *species* que pour le mode de Sol), et seulement dans la mesure où la praxis ne procède pas, en mode de Fa, à l'abaissement du 4e degré mélodique, le degré mobile « si », ce qui non seulement est ultra-fréquent mais quasiment la règle, avec placement du *mi-fa* (« *b* mol ») à l'armure ; de plus, il ne se distingue du mode de Sol que dans la mesure où ce dernier ne procède pas au haussement cadentiel du 7e degré (fa♯). *La conséquence de toutes ces similitudes en est que ces trois modes, Fa « aménagé », Sol « aménagé » et Ut, sont absolument conformes à notre actuel mode majeur.*

Il va sans dire que ces prémices de la dichotomie majeur/mineur de l'harmonie tonale sont tout à fait étrangères à la pensée du nostalgique de la pureté modale grégorienne qu'était Glarean ; elles sont en latence, par contre, dans les résultats *harmoniques* que Zarlino tire de sa nouvelle division du monocorde. En effet, au lieu de raisonner sur les cinq premières divisions du monocorde (octave = 2:1, quinte = 3:2, quarte = 4:3, octave + quinte = 3:1, double octave = 4:1), Zarlino divise la corde en six segments égaux *(senario),* ce qui génère de nouveaux intevalles de ratio simple : tierce majeure = 5:4, tierce mineure = 6:5, sixte majeure = 5:3. (Le problème de la sixte mineure, écartée de ce système, se résout par l'addition d'une quarte et d'une tierce mineure.) Mais

sa réflexion n'est pas seulement d'ordre arithmétique, car il est amené à considérer la division de la quinte selon deux modalités, selon qu'elle est constituée d'une tierce majeure additionnée d'une tierce mineure, ou *vice-versa.* Ce faisant, il est le premier à manier le concept d'une entité de trois sons simultanés, qu'il appelle *harmonia perfetta* et que nous nommons accord parfait ou triade, majeure ou mineure. Car la bonne harmonie, dit-il, consiste à avoir toujours une tierce *au-dessus* de la note de basse. D'une pratique vieille de plusieurs siècles, Zarlino fait donc un présupposé théorique, mais qui toutefois ne possède pas encore le caractère opérationnel de la triade telle que nous la concevons, car à cet élément de trois sons manque le caractère d'invertibilité qui le transformerait en « accord de sixte » ou « accord de sixte et quarte » : simplement, pour lui, le fait d'avoir toujours une tierce au-dessus de la basse permet de remplacer quelquefois la quinte par la sixte, do-mi-sol par do-mi-la.

Autre conséquence de cette double façon de diviser la quinte : Zarlino, en bon humaniste imprégné du discours sur *l'ethos* des modes, intègre la dichotomie de la tierce dans une répartition des douze modes en deux groupes marqués par leur caractère affectif, selon qu'ils ont au-dessus de la finale une tierce majeure ou mineure : les modes 5/6, 7/8, 11/12 (autrement dit les modes de Fa, Sol et Ut) produisent « des chants vifs et pleins d'allégresse », tandis que les modes 1/2, 3/4 et 9/10 (modes de Ré, Mi et La) rendent le chant « triste et languissant ». Ainsi donc, ce qui, chez Glarean, ne peut se déduire que d'une réflexion musicologique actuelle, se trouve chez Zarlino expressément affirmé : à un niveau supérieur à la classification des modes selon leur *species* d'octave, de quinte et de quarte, *toute espèce de musique possède un caractère soit majeur, soit mineur.*

Dans l'ensemble de l'aire géographique européenne, les théoriciens, jusque dans les premières décennies du XVII^e siècle, ont été profondément influencés soit par Glarean, soit par Zarlino, soit par les deux à la fois (en général, Glarean pour le classement des modes et Zarlino pour les conséquences harmoniques de la division de la quinte), avec une tendance de plus en plus marquée à l'abandon de la subdivision authente/plagal, donc à la réduction du nombre des modes, déjà implicite dans leur répartition en « gais » et « tristes ».

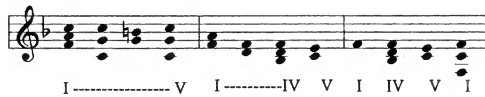
L'évolution stylistique. — Rappelons que c'est notamment chez Zarlino que l'on trouve la définition d'une « nouvelle sorte de cadence » comme saut de quinte descendante ou de quarte ascendante effectué par la basse, symptôme frappant d'une nouvelle démarche mentale dans la conception de la texture harmonique. De fait, la polyphonie de la Renaissance tend de plus en plus à se structurer en un discours rythmé par ce que nous appellerions une cadence parfaite. Cette évolution est la plus sensible dans le répertoire profane, dont les dimensions généralement courtes et les contraintes du texte versifié amènent à resserrer les repos cadentiels, situés sur les degrés mélodiques préférentiels que sont la finale, le 5^e, le 4^e, souvent le 3^e pour les modes « mineurs » selon Zarlino, et exprimés par la partie de basse, ce qui nous donne, en termes anachroniques d'analyse harmonique tonale, des cadences parfaites intermédiaires à la dominante, à la sous-dominante ou au relatif majeur. De plus, cette tendance s'accompagne de deux particularités stylistiques importantes :

— la faveur croissante (pour des raisons de compréhensibilité du texte) du contrepoint note contre note et syllabique, c'est-à-dire que chaque syllabe

du texte, à l'exception de quelques mélismes, acquiert une valeur harmonique structurelle, étant partie constituante de l'*harmonia perfetta* de Zarlino, autrement dit, que la texture musicale de la pièce se réduit à un contrepoint de première espèce en rythme plus ou moins accéléré ;

— l'abandon progressif, sinon définitif, du ténor comme voix structurelle au profit du supérius, la voix qui jouit du maximum de perceptibilité, ce qui se reflète dans la pratique de la transcription des pièces vocales pour une voix, accompagnée par un instrument polyphonique (par exemple le luth) exécutant les autres parties.

Le premier de ces deux comportements se vérifie dans le répertoire destiné à une large diffusion, comme la frottola italienne ou la chanson française dite « parisienne ». C'est ainsi que, par exemple chez Claudin de Sermisy, on peut étudier, dans la célèbre chanson « Tant que vivray », la conjonction de la texture note contre note avec un remarquable placement de la cadence de basse sur la finale et la dominante du mode, ainsi qu'une conduite de basse qui ferait apparaître, en termes d'harmonie tonale, la structure d'enchaînement I-V (demi-cadence) // I-IV-V (demi-cadence) // I-IV-V-I :



Le deuxième comportement trouve une illustration toujours chez Sermisy. Alors que dans ses premières chansons on décèle encore la présence manifeste de la mélodie structurelle au ténor : par exemple dans « Jouissance vous donneray », le remarquable profil dorien authente de la mélodie de ténor sol-si♭-ré-fa (... ré-do-si♭-la-sol), par la suite, chez ce compositeur, la pratique courante est celle d'une harmonisation note contre note, conçue de toute évidence à partir du supérius. Dans une autre aire géographique, l'histoire du choral luthérien est, elle aussi, très éclairante : à l'origine simple monodie,

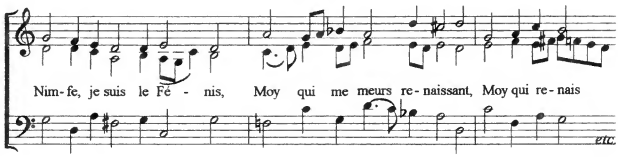
la mélodie de choral est intégrée dans la musique savante comme *cantus firmus* dans une texture de contrepoint traditionnel où elle figure généralement au ténor, puis souvent au supérius ; un tournant définitif est pris en 1586 avec les *50 Geistliche Lieder und Psalmen* d'Osiander, dans lesquels la mélodie originelle apparaît toujours à la voix supérieure, dans une structure contrapuntique totalement syllabique et homophone : autrement dit le choral harmonisé classique tel qu'il se présente, par exemple, à la fin des cantates de J.-S. Bach, la seule différence résidant chez ce dernier dans la conduite tonale de la ligne de basse.

V. — **La période de transition**

Si, à l'ensemble de symptômes qui viennent d'être relevés, on ajoute une tendance qui s'affirme de plus en plus : l'allongement des valeurs rythmiques de la basse, on obtient un schéma de texture musicale qui est celui de l'ère baroque, dominée par la pratique de la basse continue. Dans ce dernier type de composition, en effet, on peut voir le retour en force de la double ossature, mais non plus celle de l'ancien contrepoint, qui supposait une voix structurelle, le ténor, auquel se superposait une autre voix composée en fonction de ce ténor. *Le schéma de basse continue, au contraire, suppose l'égalité hiérarchique des deux voix d'ossature, qui cependant assument des fonctions différentes : un supérius porteur du sens de la mélodie, une basse fournissant le soutien harmonique*, et, entre les deux, des voix de remplissage s'insérant dans le cadre ainsi formé, dans le but d'enrichir la sonorité résultant du rapport vertical des deux composantes du cadre.

Mais le problème qui reste en suspens, pourrait-on dire, c'est celui de la conduite mélodique de la voix de basse. Dans ce qu'on appelle la polyphonie classique de la Renaissance, en style imitatif, chaque voix possède son parcours mélodique modal, structuré par les *species* de quarte et de quinte du mode choisi, et le

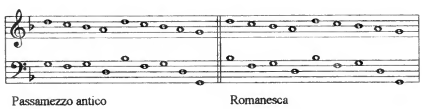
profil mélodique de la basse ne diffère pas de celui des autres parties. Plus on avance dans le siècle, plus la texture polyphonique tend à privilégier le supérius, relevant isolément d'une conduite modale, tandis que les autres parties, y compris le ténor, sont composées en fonction de la consonance appropriée à chaque point de son parcours mélodique. Y compris le ténor, c'est-à-dire qu'on ne tient plus compte, comme dans le tableau d'accords de Pietro Aron (cf. p. 38), d'une consonance initiale supérius-ténor à laquelle viennent s'adjoindre d'abord la basse, et en dernier lieu le contraténor ; dans ce nouveau style de composition, le plus souvent homophone et syllabique, seul le supérius mène le jeu, d'où résulte, pour les autres voix, un parcours parfois chaotique, surtout à la basse, comme dans cet extrait d'un air de Claude Le Jeune († 1600, *Airs* du recueil posthume de 1608) :



Ex. 7

Le sentiment de déséquilibre harmonique qui résulte de ce parcours fluctuant provient incontestablement de l'abandon de l'un des deux éléments de l'ossature supérius-ténor, ce qui revient à pratiquer une navigation sans boussole. C'est pourquoi on peut penser que s'est fait sentir le besoin inconscient d'une nouvelle structuration par la ligne mélodique de basse, *de façon que le parcours musical s'effectue entre les deux ornières structurelles que constituent les voix extrêmes.*

Les basses instrumentales. — Dans le répertoire instrumental de danse de la Renaissance, on trouve, dès la fin du XV^e^ siècle, une série de courtes mélodies exposées en valeurs longues à la basse en *ostinato* (c'est-à-dire répétées « obstinément »), et dont la fonction est d'offrir un schéma de danse à variations : tel est le cas de la pavane, du *passamezzo*, de la *romanesca* ou de la *folia* (d'où leur appellation de « basses italiennes » ; le *ground* du répertoire anglais fait référence à des techniques analogues). Il s'agit en fait, dans une réalisation fixée par l'écriture, d'une technique d'improvisation propre à la musique de danse, et dont on retrouve la trace dans la « basse danse » du XV^e^ siècle. Le principe de l'*ostinato* permet en effet à un second musicien d'exécuter une ligne mélodique diversement ornée et soutenue, à intervalles réguliers, par les notes en valeurs longues du premier, lesquelles font véritablement office de piliers harmoniques. Car de fait, et même si l'on peut y voir un procédé de composition qui était celui du contrepoint du Moyen Age (le ténor structurel comme voix la plus grave), la particularité de ces basses obstinées est de présenter, dans une organisation métrique déterminée (9 brèves réparties en un schéma 4 + 4 + 1), le schéma mélodique *a* + *a'* « ouvert-clos » : la section *a* se terminant sur le 5^e^ degré, la section *a'* sur le 5^e^ suivi de la finale.



Ex. 8

En termes d'harmonie moderne, les terminaisons des deux sections font donc office respectivement de demi-cadence à la dominante et de cadence parfaite à la tonique. Quant à la voix supérieure, quel que soit

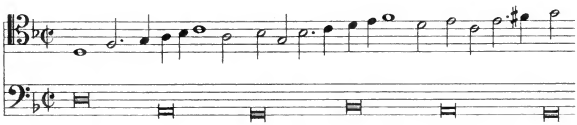
son parcours ou son degré d'ornementation, les nécessités de la consonance *construite à partir de la basse* font qu'elle sera contrainte de se soumettre à un schéma structurel immuable (les chiffres arabes exprimant les degrés mélodiques par rapport à la finale) : 5-4-3-2 // 5-4-3-2-1, comme le montre cet exemple 8.

L'avènement de la basse continue. — Par rapport à ce schéma d'ossature supérius-basse, le concept de basse continue apparaît, pour ce qui est de sa genèse, beaucoup moins fonctionnel. Les premiers témoignages de cette technique, datés de la fin du XVI[e] siècle, reflètent la préoccupation purement pratique de l'organiste d'église chargé d'accompagner un chœur sans disposer d'une « partition », celle-ci n'existant que dans les brouillons du compositeur. On voit donc apparaître des parties de « basso » reproduisant la succession des notes les plus graves du contrepoint (qui ne sont pas nécessairement celles de la basse vocale), sur lesquelles l'organiste, rompu à la pratique du contrepoint improvisé, exécute des accords consonants (en principe la combinaison tierce-quinte, compte tenu, sans doute, de la reconnaissance des notes structurelles du *contrapunctus simplex*)[1]. Le résultat de cette opération mentale consiste donc en une succession d'accords ne prétendant pas à une cohérence polyphonique, car seule importe la consonance appropriée construite à partir de la basse, et non la ligne mélodique qui pourrait en résulter au supérius en tant qu'élément constituant d'une ossature.

Par contre, l'ossature est bien présente lorsque

1. On en a une confirmation avec les *Madrigali* de Luzzaschi (1601) à une, deux et trois voix accompagnées par une partie de clavier écrite en toutes notes, et où les rares accords de sixte sont essentiellement construits sur le *mi* de la configuration hexacordale *mi-fa* lorsqu'il monte au *fa* (cf. *infra,* p. 63-64).

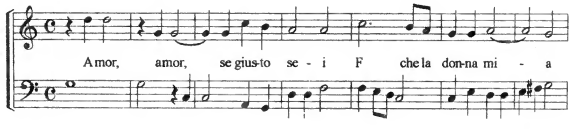
l'exécutant a devant les yeux à la fois une ligne de basse et la partie supérieure dans toute sa précision : tel est le cas, dès 1553, des *Recercadas* de Diego Ortiz, rare exemple, pour l'époque, de musique en partition et non en parties séparées, même si ces dernières se réduisent modestement à deux : viole et clavier, la partie de clavier étant représentée par une unique ligne de basse. Dans la deuxième série de ces *recercadas*, « seconda manera de tañer el Violon con el Cymbalo que es sobre canto llano », la basse est effectivement un *cantus planus* écrit en valeurs longues (et cohérent en termes de modalité : 1er mode transposé, se terminant régulièrement par une descente de *diapente*), identique pour les six pièces de cette série : il s'agit donc de six variations sur une basse donnée, laquelle doit être jouée « avec ajout de consonances et quelque peu de contrepoint adapté à ce que jouera la viole, de façon qu'on puisse parler de contrepoint souple » (ex. 9).



Ex. 9

Les indications de jeu données par Ortiz sont absolument conformes à une définition de la pratique de la basse continue valable jusqu'à la fin du XVIIIe siècle : enrichir par des accords une ligne monodique de basse, tout en faisant preuve d'imagination par le recours aux ressources du contrepoint diminué. C'est bien ainsi que se présentent en Italie, au tout début du XVIIe siècle, les premières basses nommément désignées comme *basso continuo*, qu'il

s'agisse de monodie accompagnée (les *Nuove Musiche* de Caccini en 1601, les récitatifs des premiers opéras, comme l'*Euridice* de Peri en 1600), ou de ce qu'Alfred Einstein nommait « pseudo-monodie », c'est-à-dire une texture polyphonique telle qu'on puisse la réduire significativement à un schéma supérius-basse (1602 : les *Cento Concerti Ecclesiastici* de Viadana, 1605 : les madrigaux du 5e livre de Monteverdi)[1]. Cependant une différence essentielle de conception sépare les œuvres relevant de ce nouveau style des basses d'Ortiz. Ces dernières en effet sont structurelles de plein droit, puisque faisant office de *cantus firmus* ; tandis que la *seconda prattica*, privilégiant l'expression mélodique conformément aux exigences esthétiques de l'humanisme, implique la primauté du supérius dans la conception de l'ossature, et donc, comme chez Claude Le Jeune, la dépendance de la basse, composée comme basse résultante, et non structurante. C'est ce que montre bien ce début du madrigal « Amor, se giusto sei » du 5e livre de Monteverdi :



Ex. 10

On voit qu'il reste du chemin à parcourir pour parvenir à la synthèse que représente une ossature supérius-basse équilibrée, tenant compte à la fois de la logique horizontale et de la logique verticale. Celle-ci

1. « Ligne de partage des eaux » entre la *prima* et la *seconda prattica* : cf. Leo Schrade, *Monteverdi*, trad. franç. J.-Cl. Lattès, 1981.

est en route cependant ; en témoigne, au plan de l'analyse du répertoire, l'évolution stylistique de ce même Monteverdi (8e et 9e livres de madrigaux), et, au plan théorique, un précieux symptôme fourni par les manuels consacrés à la pratique de la basse continue et expliquant quels accords jouer sur chacune des notes de la basse.

Les implications harmoniques de la basse. — L'année 1607 voit la parution des deux premiers de ces traités, dont les auteurs sont Agazzari et Bianciardi. A ce dernier, en particulier, on doit une innovation remarquable : des tableaux d'enchaînements à deux termes, qui se différencient des traditionnels enchaînements d'intervalles contrapuntiques en ce qu'il s'agit d'intervalles de basse conçus comme fondements de l'harmonie, au lieu d'en être une simple composante. Or de ces enchaînements, exposés de façon purement pragmatique, se dégagent certaines orientations que nous pourrions appeler « tonales ». Par exemple, une basse montant par saut de quarte demande la tierce majeure : l'exemple qu'il donne (la-do♯ montant à un unisson sur ré) revient à appliquer à tout degré mélodique de la basse la cadence de basse de Zarlino (cf. p. 43), avec montée de demi-ton d'une « sensible » à une finale provisoire ou définitive. Par ailleurs, toute note de basse demande à être harmonisée par une consonance de tierce et quinte, sauf pour les notes « qui n'ont pas la quinte au-dessus d'elles, comme lorsqu'on chante par bécarre de B mi à F fa ut [c'est-à-dire qu'au-dessus du si se produirait la quinte diminuée si-fa], ou par bémol de E la mi à B fa ♭mi [c'est-à-dire la quinte diminuée mi-si♭] ». En clair,cela veut dire que si l'intervalle de quinte au-dessus de la basse devait être une quinte diminuée, une « fausse quinte », on remplace la quinte par la sixte. On remarquera qu'il n'est

pas question du *mi* de l'hexacorde naturel, qui peut donc admettre la quinte juste : dans une montée d'octave de do à do, cette « règle des sixtes » ne s'applique alors qu'au si, le 7e degré mélodique, la « sensible ».

La règle de la fausse quinte deviendra par la suite, dans les traités de basse continue, une « règle des mi », aux termes de laquelle toute note solfiée *mi* doit porter la sixte (par exemple dans le *Syntagma musicum* de Michael Praetorius en 1619) : autrement dit, à l'intérieur d'une octave, il y a à présent deux notes de basse requérant l'accord de sixte. Si donc un exécutant, montant par exemple une octave de do à do, fait non seulement un si-ré-sol sur la note si, mais également un mi-sol-do sur la note mi, cela signifie que ce dernier accord est mentalement assimilé soit comme un renversement de do-mi-sol[1], puisqu'un accord mi-sol-si serait parfaitement licite, soit comme sensible d'une modulation passagère à la tonalité de Fa majeur. L'étape suivante est représentée par la règle du demi-ton que l'on trouve dans divers traités du début du XVIIIe siècle : lorsque deux notes de basse se suivent par demi-ton ascendant, la première doit porter un accord de sixte ; à travers cette règle (énoncée avec diverses variantes) apparaît donc toujours le concept de sensible, et de l'harmonie spécifique qu'elle requiert. Et enfin, dernier jalon conceptuel de ce parcours[2], *la règle des degrés ne tient plus compte de la nature des degrés mélodiques au sein d'un système diatonique* (dans lequel une note altérée est un élément étranger à traiter de façon spécifique), *mais de l'emplacement des différen-*

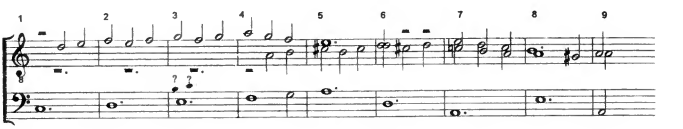
1. Cette notion de renversement des accords sera traitée au paragraphe suivant.

2. Pour de plus amples détails, cf. N. Meeùs, « Les règles des sixtes : un moment du développement de la théorie tonale au XVIIe siècle », *Musurgia*, III/2 (1996), 67-80.

tes notes de la basse (qui deviennent donc des degrés harmoniques) par rapport au ton de n'importe quelle gamme, exprimé par son I^er^ degré (Chr. Simpson, *The Principles of Practical Musick,* 1667). Or à la même époque et encore beaucoup plus tard, diverses règles des sixtes peuvent coexister avec cette nouvelle conception, et cela tant que la notion de basse fondamentale n'aura pas été théorisée par Jean-Philippe Rameau.

Dans cette optique d'harmonisation pour ainsi dire instinctive d'une sensible, et faisant encore une fois appel à l'œuvre de Monteverdi, particulièrement référentielle en raison de son étalement dans le temps en cette période de transition, il est permis de se demander si, dans le madrigal *Mentre vaga Angioletta* du 8^e^ livre (1638), à la troisième mesure du passage « O miracol d'amore » (ex. 11), la basse continue doit faire un accord de quinte ou de sixte au-dessus du mi (mi-*si*-sol ou mi-*do*-sol), car nulle part dans les passages de configuration semblable ne figure soit un *si* soit un *do*.

L'option « si », largement représentée, dans un tel



Ex. 11

contexte, chez ce compositeur et ses contemporains, s'intègre dans une conception qu'on ne peut certes plus qualifier d'intégralement modale, en raison du rôle harmoniquement déterminant joué par la basse, mais en tout cas de parfaitement diatonique ; l'option « do », qui est celle de Malipiero dans sa « réalisa-

tion » de la basse, paraît tendancieuse, car soumise à un présupposé tonal déjà implicite dans la « règle des mi ». La situation d'incertitude ou de libre choix reflétée par cette absence de la voix intermédiaire peut ainsi être considérée comme exemplaire d'une problématique de la transition ; tout comme la remarquable conduite de la basse, qui se prêterait volontiers à une analyse anticipée en termes de tonalité harmonique.

La notion de renversement. — Ce que la conception de l'*harmonia perfetta* de Zarlino ne faisait pas apparaître, la représentation inversée d'un accord comportant une tierce et une quinte, la théorie allemande le met en lumière dans les premières années du XVII[e] siècle. En particulier Johannes Lippius, dans son *Synopsis musicæ novæ* (1612), imagine une projection verticale des divisions du monocorde qui correspond bien au *senario* de Zarlino, donnant naissance à la série octave, quinte, quarte, tierce majeure, tierce mineure (do-do-sol-do-mi-sol), mais dans laquelle le segment do-mi-sol est privilégié car, une fois atteint, il se reproduit d'octave en octave. A cette entité de trois sons Lippius donne le nom de « triade » *(trias harmonica)*, composée de trois « monades » : *prima*, *media* et *ultima* ; si un accord est composé de plus de trois sons, il y a nécessairement réplication de l'une (ou davantage) de ces trois monades à distance d'octave. Or l'étagement vertical de ces composants permet de concevoir trois agencements différents de la triade, selon que sa note la plus grave correspond à la *prima*, à la *media* ou à l'*ultima* ; autrement dit, il s'agit de ce que nous nommons l'accord parfait et ses renversements : mi-sol-do, premier renversement, et sol-do-mi, second renversement. On assiste bien là à une nouveauté radicale dans la conception de l'accord, *qui n'est plus une simple superposition de*

consonances mais bien une entité harmonique, susceptible de revêtir diverses formes.

On aura également remarqué que le *senario* de Zarlino, repris par Lippius, coïncide avec les six premiers sons de la série des harmoniques naturels, qui cependant ne seront pas décrits avant les années 1630 par Descartes et surtout Marin Mersenne, étudiant les phénomènes acoustiques de résonance des corps sonores, avant d'être scientifiquement démontrés par Sauveur (1701). On a donc, avec la projection verticale d'une déduction arithmétique, une sorte de stade intermédiaire entre la conception purement linéaire de la nature des intervalles et la réalité physique des sons harmoniques.

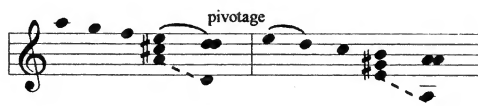
De plus, l'exposé théorique de Lippius s'accompagne de recommandations pratiques à l'usage des compositeurs : aux débutants il conseille de n'utiliser que la forme basique de la triade, les formes renversées étant réservées aux élèves plus avancés pour une plus grande élégance d'écriture, en utilisant les ressources du contrepoint, et de telle sorte que le supérius et les voix médianes procèdent par mouvements les plus conjoints possibles, et la basse au contraire par sauts. Ainsi la vision harmonique purement verticale s'intègre-t-elle dans une structure d'ensemble, conçue d'emblée à quatre voix, dans laquelle les éléments verticaux, raréfiés et hiérarchisés, concourent avec les lignes horizontales à créer un ensemble organique cohérent.

D'autres traités, dans ces premières décennies du XVII[e] siècle, témoignent de cette nouvelle vision verticale du matériau polyphonique : toujours en Allemagne, Michael Praetorius (*Syntagma musicum*, 1619) et sa conception très moderne d'une basse continue à vocation structurelle ; en Angleterre, Thomas Campion (*A New Waye of making Four Parts in Counter-point*, 1618, titre significatif !) affirmant que la basse, par sa capacité harmonique, contient en elle toutes les autres parties ; la France restant très en retard dans ce domaine, où aucune formulation vraiment marquante n'apparaît avant le *Traité de musique* de La Voye-Mignot (1656).

Transposition et modulation. — Revenant à l'exemple 11, il serait possible d'analyser ce passage,

mesure par mesure, selon une conception traditionnelle de la modulation passagère en système tonal : de 1 à 4, passage d'Ut majeur à Fa majeur ; de 4 à 6, passage au relatif Ré mineur ; de 7 à 9, passage à la dominante La mineur ; autrement dit, une série de modulations aux tons voisins. Une telle conception est évidemment totalement étrangère à la pensée harmonique d'un compositeur du début du XVII^e siècle, qui doit raisonner en termes de portions d'échelle au sein du système diatonique, avec intégration de notes accidentelles lors des enchaînements cadentiels, de façon à arriver par demi-ton ascendant sur un degré représentant la limite inférieure d'une *species* de quinte. Concrètement, cela signifie que :

— de 1 à 4 il doit harmoniser une montée hexacordale de *do* à *la* ;
— de 4 à 6 il opère une descente de *diapente* sur *ré* en faisant la cadence par saut de quinte à la basse sur les deux derniers degrés ;
— cet aboutissement sur le *ré* est également l'occasion d'un « pivotage » par lequel, de 7 à 9, se constitue un nouveau *diapente* dont la limite supérieure est *mi* et la limite inférieure *la*, avec même processus cadentiel, transposé à la quarte inférieure :



Ex. 11 *bis*

Ce processus de pivotage, dans lequel le nouveau *diapente* partage un certain nombre de notes communes avec le précédent, est déterminant pour expliquer ce que l'on nommera plus tard les modulations aux tons voisins, passages d'une tonalité à une autre par

relations de voisinage. Mais pour que le raisonnement se fasse en ces termes, il faut qu'il y ait passage de la notion d'octave modale, avec la grande diversité de formes qu'elle peut revêtir, à celle de *gamme*, dont il n'existe que deux formes possibles (majeure ou mineure), et que cette gamme soit intégrée au sein d'une *tonalité* donnée, cette dernière étant définie par les harmonies de tonique, sous-dominante et dominante qui prennent place respectivement sur les I^er^, IV^e^ et V^e^ degrés. Or si l'on attend de la littérature théorique la confirmation de cette nouvelle vision, il faut patienter jusque vers la fin du XVII^e^ siècle, comme par exemple dans ce passage des *Éléments ou principes de musique* d'Étienne Loulié (1696) :

« Les Airs ou Ouvrages de Musique où l'Ut est sur une autre lettre que le C, s'appellent Musique Transposée ; & cela se connoit lorsqu'il y a un ou plusieurs Diezes, ou un ou plusieurs Bemols immédiatement après la Clef. »

On perçoit là la nouveauté radicale par laquelle est complètement évacuée l'ancienne conception hexacordale, impliquant la pratique des muances pour passer « de nature en B mol » ou « en B quarre ». Mais il est probable que, tout au long du XVII^e^ siècle, les processus mentaux ont déjà intégré de fait les nouveaux concepts, grâce à la reproduction de mécanismes harmoniques sur différents degrés, comme, dans notre exemple 11 *bis,* la transposition de l'enchaînement cadentiel une quarte plus bas, et compte tenu du fait que ces mécanismes peuvent être élargis à des passages de plus en plus étendus, que l'on pourrait qualifier d' « aires tonales »[1].

De la notion de transposition à celle de modulation, impliquant le transfert d'un passage donné dans

1. Cf. la thèse inédite de S. McClary, *The transition from modal to tonal organizationin the works of Monteverdi,* Harvard, 1976.

une autre tonalité, il n'y a donc qu'un pas, dont le symptôme dans la théorie nous est fourni, à peu près à la même époque que la citation précédente, par cette « Règle des octaves » du *Traité d'accompagnement* de François Campion (1716) :

> « Sur chacun de ces semitons [les 12 degrés de la gamme chromatique] on établit un mode mineur et un mode majeur ; par conséquent il y a dans la Musique vingt-quatre modes, ou octaves... La grande affaire est de sçavoir quand on change d'octave ; car une Musique est un assemblage d'une partie de ces octaves, c'est ce qui se découvre par le diéze extraordinaire à l'octave dans laquelle on est, & ce diéze... annonce l'octave du semi-ton au-dessus du diéze » [c'est-à-dire que la sensible annonce la tonique].

Malgré la confusion terminologique mode/octave, on peut trouver là un condensé des changements conceptuels intervenus dans les deux dimensions, horizontale et verticale, de l'écriture polyphonique : la réduction des modes à deux, *le passage du concept de mode (configuration particulière de l'octave selon le degré de l'échelle diatonique qui la délimite) à celui de gamme (configuration unique de l'octave mais transposable sur tout degré de l'échelle chromatique)*, l'apparition d'une notion de sensible entraînant le changement de gamme (et par conséquent de tonalité, car il s'agit d'un traité d'accompagnement de la basse continue, donc d'harmonisation) au lieu d'entraîner seulement le placement d'un accord de sixte, comme dans les diverses « règles des sixtes ».

On objectera que la pratique modale, aussi bien monodique que polyphonique, n'ignorait pas la transposition d'un mode donné, avec sa configuration propre, sur un autre degré de l'échelle diatonique ; mais dans les faits le nombre des transpositions se limitait généralement à deux :

— à la quarte supérieure (hexacorde sur Fa), avec – pour plus de commodité, et non par suite d'une

logique du « cycle des quintes » – placement d'un bémol à l'armure : tel est le cas, extrêmement fréquent, des pièces en Sol « dorien » avec un bémol à la clé ;
— à la seconde inférieure (hexacorde sur Si♭), avec deux bémols à l'armure.

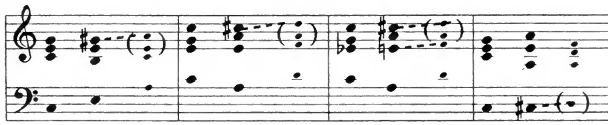
C'est pour les mêmes raisons de commodité que le bémol figurait à l'armure des pièces en mode de Fa – pour ne pas avoir à abaisser ponctuellement le si naturel, responsable du triton –, ce qui fait qu'à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle (c'est-à-dire après que, grâce à Glarean et Zarlino, on eut conscience d'un mode d'Ut), il est impossible de tirer une conclusion qui irait dans une interprétation « tonale » des pièces à finale Fa : ionien transposé, ou lydien/hypolydien aménagé ?

Par contre, une conclusion intéressante peut se dégager du placement du dièse à l'armure, qui indiquerait avec une assez grande certitude que la notion de transposition du mode d'Ut à la quinte supérieure a été mentalement assimilée. En effet, la transposition par hexacorde sur Ré, par exemple, si elle est parfois mentionnée dans les traités, ne se rencontre pratiquement pas dans le répertoire, car pour le compositeur qui pense essentiellement en termes de musique vocale, la variété d'échelles offerte par les modes, avec les quelques transpositions habituelles, offre un champ suffisant pour le choix des dispositifs de tessiture ; une pièce à finale Ré est toujours conçue comme dorienne/hypodorienne, une pièce à finale Sol, si elle ne présente pas le bémol à l'armure, signe de transposition du dorien, est toujours conçue comme mixo/hypomixolydienne, le dièse accidentel étant ponctuellement marqué, etc. Cela jusque vers le début du XVII^e siècle, et dans le domaine de la musique instrumentale (tout particu-

lièrement italienne), où la nécessité de prendre en compte l'accord des instruments (tout particulièrement à cordes) amène à mettre un, deux ou même trois dièses à l'armure, signe évident qu'une pièce a été conçue en mode « majeur » (c'est-à-dire dans l'un des trois couples de modes comportant la tierce majeure au-dessus de la finale) et transposée sur un degré sonnant bien sur les cordes sol, ré ou la du violon. Toutefois le caractère empirique de cette innovation se voit au fait que pour une même finale le nombre de dièses à l'armure est variable (tantôt un, tantôt deux pour les pièces en Ré, etc.) ; là encore, il faudra attendre Rameau pour rationaliser le processus.

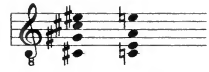
Le chromatisme. — Au sein du système hexacordal, le chromatisme consiste à procéder, par usage de *musica ficta*, à l'altération d'un demi-ton, ascendant ou descendant, de l'un quelconque des degrés de l'échelle diatonique. Dans la seconde moitié du XVI^e^ siècle et compte tenu de l'évolution de la pratique contrapuntique (l'abandon de l'écriture successive à partir d'une double ossature pour une harmonisation note contre note à partir d'une seule voix), l'usage qu'en font les madrigalistes italiens à des fins expressives (Willaert, Rore, puis Marenzio et Gesualdo) contribue à accentuer l'impression d'instabilité due à l'absence d'une logique de basse : les juxtapositions les plus inattendues peuvent en effet se produire à partir du moment où une altération survenue dans une voix oblige les autres à s'y conformer pour en faire l'élément d'un accord de quinte ou de sixte. Aussi n'est-il pas étonnant que le besoin de directivité à l'intérieur d'aires tonales, délimitées par leurs cadences, ait conduit à une sélection drastique sur l'ensemble des possibilités offertes par le chromatisme, ne laissant en place que les enchaî-

nements impliquant une fonction de sensible, qu'elle soit ou non résolue : c'est ce que montre ce tableau de quatre enchaînements chromatiques possibles à partir d'un accord do-mi-sol, majeur ou mineur :



Ex. 12

On voit que le deuxième terme de l'enchaînement est toujours une triade majeure dont la note altérée chromatiquement prend valeur de sensible tenue de se résoudre par demi-ton ascendant, sauf pour le cas n° 4 où le mouvement chromatique se fait à la basse, et entraîne de ce fait l'application de la règle des sixtes, impliquant également une sensible. Ce type de mouvement, induisant le processus désigné par le terme anachronique de « modulation », est le seul que l'on rencontre chez les compositeurs de la *Seconda prattica* et du style *concertato* qui s'impose dans les premières décennies du XVII^e^ siècle, car il exige la résolution implicite de la note affectée du « dièse extraordinaire », pour parler comme François Campion, vers le demi-ton supérieur considéré comme tonique d'une « nouvelle octave », ce qui oblige la basse à effectuer le saut cadentiel de quarte ascendante ou de quinte descendante, tandis que l'accord supportant ce demi-ton, étant un accord de sensible, est toujours majeur. On ne rencontrera plus désormais d'enchaînements chromatiques dont le deuxième terme serait une triade mineure, comme chez Gesualdo :



Ainsi ce qui est souvent décrit chez ce compositeur comme une démarche d'un audacieux « progressisme » n'est en réalité que la recherche de solutions extrêmes à l'intérieur d'un système en train de vivre ses dernières heures, caractérisé par la nature purement *accidentelle* de ses altérations, s'acheminant inéluctablement vers un système dans lequel l'altération acquiert un caractère *fonctionnel.*

Les accords de septième. — Monteverdi (toujours lui) est généralement crédité de l'invention de la septième de dominante non préparée (*Cruda Amarilli,* pièce inaugurale du 5e livre de madrigaux, mes. 13 de l'édition Malipiero). Cet abrupt sol-si-ré-fa constituerait donc encore une nouveauté radicale, l'émergence d'un accord de quatre sons : il convient d'y regarder d'un peu plus près.

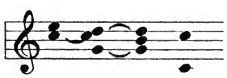
Pour les tenants d'une origine physique de l'harmonie tonale, l'accord de septième avec tierce majeure résulte de la prise de conscience de l'harmonique 7 produit par la vibration d'un corps sonore. Mais, outre que le rapport acoustique de ce son à sa fondamentale ne coïncide que très approximativement avec un intervalle de septième au sein d'un système diatonique, tempéré ou non, le fait que dans le répertoire cet accord (ainsi que ses renversements) apparaisse avant l'énonciation de la loi physique de la résonance amène à prendre en considération le raisonnement adverse, celui des contrapuntistes (et notamment Schenker, cf. *infra,* p. 104 sq.) : dans cette optique, qui privilégie la notion de trajectoire, l'accord de septième de dominante résulte de la fixation, en

tant que formation harmonique de plein droit, d'un processus soit de suspension (syncope), soit de passage, dont le premier terme a été soumis à élision :

La raison de cette fixation peut, avec beaucoup de vraisemblance, être cherchée dans la nature particulière de cet accord, dont le triton constitutif si-fa contient deux notes sensibles, l'une ascendante tendant au do, *prima* d'une triade telle que la conçoit Lippius, l'autre descendante tendant au mi qui en est la *media* ; cette double tension par demi-ton met l'enchaînement en situation cadentielle renforcée :

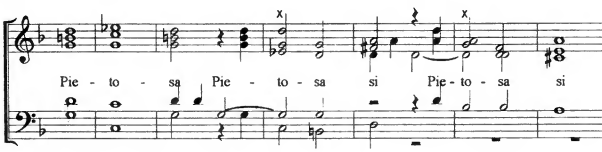
— au plan horizontal, renforcement par rapport au simple enchaînement contrapuntique 6-8 ou 3-1 ;
— au plan vertical, ajout d'une dissonance de septième tenue de se résoudre en tierce grâce au saut de quarte ascendante ou quinte descendante de la basse.

En termes d'harmonie classique, on a donc un enchaînement V-I, dominante-tonique, renforcé par une dissonance tendant à sa résolution[1], et qui peut être considéré comme une nouvelle manière de réaliser le processus de tension/détente par syncope dissonante de quarte caractérisant la cadence classique du XVI^e^ siècle :



1. L'attraction de la quinte diminuée vers la tierce, ou, dans une autre disposition de l'accord, de la quarte augmentée vers la sixte : à cela se résume, pour certains, la totalité du discours musical tonal, exprimé dans cette seule fonction de dominante (puisque par là même elle appelle la tonique).

Le processus de suspension-passage explique ainsi les diverses formations dissonantes à quatre notes, qui seront par la suite intégrées comme éléments lexicaux du vocabulaire harmonique sous l'appellation d'accords de septième, à l'état fondamental ou de renversement, mais que pour le moment on ne peut traiter que sous l'aspect « dissonance » ; que ces formations soient en situation de sensible (accords de quinte diminuée et sixte si-ré-fa-sol ou ré-fa-sol-si, accord de septième diminuée sol♯-si-ré-fa, de « septième de sensible » si-ré-fa-la) ou non (accords de septième à tierce mineure ré-fa-la-do et mi-sol-si-ré, accord de septième majeure fa-la-do-mi) ; et la même explication vaut pour les formations de cinq notes, qui deviendront les accords de neuvième. On peut également y voir un processus d'élision par résolution évitée : c'est ce qui se produit sur le mot « pietosa » du madrigal *Sfogava con le stelle* du 4e livre de madrigaux de Monteverdi, où l'élision engendre deux formations dissonantes successives, que l'harmonie tonale nommerait « accords de neuvième » : le premier en position fondamentale (do-mi♭-sol-si♭-ré, le si♭ étant sous-entendu, en réalité conséquence du maintien du ré retardé au supérius, avec évitement de sa résolution), le second en position de renversement (sol-si♭-ré-fa-la renversé en si♭-ré-sol-la avec fa sous-entendu, en réalité conséquence de la non-résolution du la sur un accord de sixte si♭-ré-sol) :

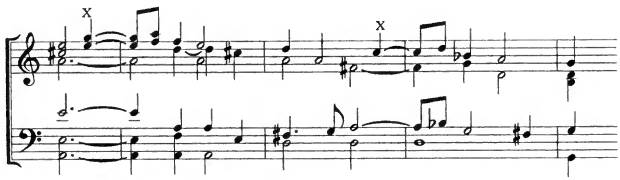


Ex. 13

Cette notion d'élision est d'ailleurs susceptible d'expliquer à elle seule la quasi-totalité des audaces harmoniques de cette génération de madrigalistes italiens, adeptes de la *Seconda pratica*. Il semble que les compositeurs la ressentaient essentiellement comme un processus de substitution d'une formation dissonante à une formation normalement consonante, par le moyen d'une ou plusieurs notes situées un degré au-dessus ou au-dessous de la place qu'elles devraient normalement occuper ; c'est en tout cas ce qui ressort de la justification de

l'auteur anonyme *(l'Ottuso)* répondant aux reproches d'Artusi à propos d'une dissonance amenée sans préparation dans *Anima mia, perdona* du 4e livre de Monteverdi, et expliquant que le compositeur avait simplement remplacé un intervalle d'octave par un intervalle de septième. A noter également que Rameau nommait « accords par supposition » ces formations de tierces superposées jusqu'à engendrer un intervalle de neuvième (le do-mi♭-sol-[si♭-]ré de « Pietosa), qu'il concevait dans un processus descendant, inverse de celui de l'harmonie tonale classique, en ajoutant une tierce inférieure à la note la plus grave d'un accord de septième (au lieu d'une tierce supérieure ajoutée à la plus aiguë).

L'autonomisation des accords de quatre notes est sans doute liée à la fréquence de leur apparition au sein d'un processus de passage ; l'oreille s'habituant à cette sonorité joue un rôle essentiel dans le passage d'une conception mathématique de la dissonance à la perception sensorielle d'une dialectique de la tension et de la détente. Il est en tout cas difficile de ne pas voir, dans ce passage du motet *In Ecclesiis* de Giovanni Gabrieli (*Sacræ Symphoniæ* de 1615), une assimilation de l'accord de quatre notes construit par addition d'un intervalle supplémentaire de tierce :



Ex. 14

Rôle de l'évolution stylistique. — La tendance vers une structuration harmonique du discours musical en aires tonales, liées par des relations de voisinage et déterminées par les limites de leurs *species* de quarte et de quinte, est certainement favorisée par la brièveté

des formes : dans le domaine vocal, celles qui sont issues des petites pièces profanes, chanson française, *frottola* ou *villanella* italienne, *lied* germanique, *ayre* anglais..., et, dans le domaine instrumental, la musique de danse qui prend une extension considérable et qui, beaucoup plus systématiquement que la musique vocale, est soumise à une structuration bipartite, comme on l'a vu à propos des basses italiennes. Le système « ouvert-clos », bipartition de la ligne *mélodique* que l'on voit déjà à l'œuvre dans l'estampie du XIV^e^ siècle, a suivi son destin polyphonique en s'enrichissant du repos cadentiel, bipartition de la conduite *harmonique* puisque déterminée par la note de basse ; c'est ainsi que ces petites formes s'organisent en structure bipolaire autour de la double barre qui marque l'aboutissement de la première partie vers une aire tonale voisine (en termes modernes ton de la « dominante », de la « sous-dominante », ou du « relatif » majeur ou mineur), et le départ de la seconde partie du parcours en vue du retour à l'aire tonale du début.

Un autre élément intéressant en ce début du XVII^e^ siècle est la faveur accordée au style *concertato*, terme dérivant des célèbres *Concerti* d'Andrea et Giovanni Gabrieli (1587) et renvoyant, de façon générale, à des oppositions de masses. Dans une optique non plus stylistique, mais structurelle, on peut voir la forme la plus élémentaire de cette opposition dans l'écriture avec basse continue, où une partie conçue comme support harmonique s'oppose effectivement au reste de la texture polyphonique ; et ce schéma de contraste, réduit à sa forme minimale (c'est-à-dire comportant au minimum des accords de trois sons), est parfaitement représenté par la « forme trio » dans laquelle s'opposent une basse et deux lignes mélodiques suivant généralement un parcours parallèle, à la tierce l'une de l'autre. Ce type

d'écriture se voit pour la première fois dans les *Concerti ecclesiastici* de Viadana (1602), où l'on peut noter l'efficacité tonale de ce dispositif, dans la mesure où la doublure du supérius à la tierce renforce les contraintes harmoniques de l'ossature supérius-basse : la deuxième moitié de l'exemple 11 en est encore une fois une bonne démonstration (et pour une conduite plus étendue, cf. la *Sinfonia* d'ouverture de *Questi vaghi concenti*, dernière pièce du 5e livre de madrigaux de Monteverdi).

La très large part accordée à la musique italienne, dans cet essai de synthèse des diverses procédures de transition, n'est pas l'effet d'un parti pris ; il s'avère en effet que c'est d'Italie que sont sortis tous les ferments du style baroque naissant, frontispice de l'ère tonale. Du reste, le voyage en Italie faisait partie du cursus initiatique des compositeurs de l'Europe entière, qui ensuite diffusaient le nouveau style dans leur pays d'origine, à l'exception notable (pour cette époque) de la France, très en retard en ce domaine !

Chapitre II

L'ÈRE TONALE

I. — La tonalité harmonique

Admettre que l'écriture tonale, du XVII^e^ au XIX^e^ siècle, se définit par l'adoption du système bimodal majeur/mineur, c'est poser une condition nécessaire mais en aucune manière suffisante ; la gamme majeure, considérée en elle-même, n'est rien d'autre que le mode d'Ut, nommé ionien par Glarean en 1547 (pour ce qui est de la gamme mineure, l'identification au mode éolien n'est valable que pour sa forme descendante). C'est une problématique que connaît bien l'élève d'une classe d'harmonie, confronté à un « chant donné » monodique : sa tâche consiste à découvrir dans ses grandes lignes l'harmonie sous-entendue qui en est le substrat, et à la réaliser par le placement d'accords qui, bien que susceptibles d'une grande variété d'une réalisation à l'autre, doivent s'organiser de façon logique dans le plan d'ensemble. Le « déchanteur » du Moyen Age superposait à une monodie liturgique une deuxième monodie par mouvements contraires, obliques ou parallèles, d'où résultait un matériau sonore enrichi de la dimension verticale ; le compositeur de l'époque tonale, exercé à un processus de création simultanée de la mélodie et de l'harmonie, se soumet prioritairement à la dimension verticale en utilisant un stock d'accords mentalement

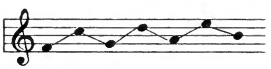
intégrés, fonctionnalisés et hiérarchisés, de façon à les adapter convenablement à son invention mélodique relevant du mode d'Ut ou du mode de La. A la limite, la mélodie peut être pensée comme un processus secondaire émanant des enchaînements harmoniques : c'est ce qu'affirmait Rameau, qui n'allait pas aussi loin que de prévoir un processus purement harmonique d'où la mélodie est complètement évacuée ; que l'on pense, par exemple, dans la *Fantaisie chromatique* de J.-S. Bach (contemporain de Rameau !) aux passages arpégés d'où n'émerge aucune conduite mélodique matérialisable par la note supérieure de chacun des arpèges, sinon une sorte de surplace (cf. *infra*, ex. 17) ; ou encore aux *Variations Diabelli* de Beethoven, pur schéma harmonique replacé dans 33 contextes différents, et dont la 20e, en valeurs longues et parfaitement égales, ne fait entendre que des sortes de broderies harmoniques autour de ce schéma.

Le passage de l'écriture modale polyphonique à l'écriture harmonique et tonale se résume donc au passage d'une harmonie *résultante* à une harmonie *agissante*. Le compositeur du XVIe siècle, harmonisant l'une après l'autre les notes de sa mélodie, trouve ponctuellement la note de basse qui servira de soutien harmonique ; celui du XVIIe s'habitue progressivement à certains types d'enchaînements découlant de la structure supérius-basse qui l'oblige à observer une certaine logique entre les débuts de phrase et les arrivées sur la cadence ; celui du XVIIIe raisonne sur cette logique et intègre les processus d'enchaînement dans un cadre tonal, d'abord perçu comme un « centre harmonique », selon l'expression de Rameau, et dégageant ses lois propres.

L'accord comme entité et comme fonction. — La première de ces lois, la plus fondamentale, est la transformation de l'ancienne finale du mode en note

tonique, indicatrice d'une certaine tonalité, c'est-à-dire du placement, sur l'un quelconque des douze degrés de l'échelle chromatique, d'une gamme structurée selon le mode majeur ou mineur[1] ; le principe de la transformation réside dans le fait que cette tonique ne se conçoit pas sans la triade dont elle est le support (la *prima* de Lippius, devenue *fondamentale* de l'accord), ce qui en fait *de facto* un degré harmonique, le premier et le plus important d'une série ascendante de sept degrés, correspondant aux sept notes de la gamme conçues comme autant de fondamentales, et dont certains entretiennent avec d'autres des relations privilégiées.

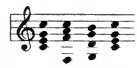
Transférée au plan harmonique, la relation modale finale – dominante est ainsi devenue une relation tonale de quinte, du I^er^ au V^e^ degré, relation entre deux *fonctions*, celle de tonique et celle de dominante. On a vu (p. 41) que le rapport de I à V était déjà présent dans le type d'enchaînement cadentiel qui a affirmé son écrasante supériorité sur tous les autres, et grâce auquel s'effectue avec le maximum de facilité la modulation au ton voisin (par ex. de Do majeur à Sol majeur). Cette relation privilégiée non plus d'une note isolée à une autre, mais d'une triade à une autre, amène à concevoir les sept notes de la gamme non plus dans leur ordre mélodique du mode d'Ut, mais dans leur ordre harmonique qui est celui du cycle des quintes, fa-do-sol-ré-la-mi-si :



1. On saisira ici l'occasion de ne pas faire l'impasse sur l'ancien mode de Mi, irréductible à une absorption dans l'un des deux modes de la tonalité classique, et qui continue à fonctionner encore pendant un certain temps, essentiellement dans les œuvres à dominante contrapuntique intégrant une mélodie de choral dans une texture polyphonique (par ex. les *Choralbearbeitungen* de J.-S. Bach, où se manifeste également la survivance du Ré dorien et du Sol mixolydien).

Remarquons que le processus de modulation d'un ton au ton voisin situé à la quinte supérieure (de do à sol) est purement harmonique en ce que le pivotage s'effectue au moyen d'une seule note commune aux deux triades do-mi-sol et sol-si-ré (la note sol), l'altération par le fa♯ apparaissant dans l'accord de dominante de la nouvelle tonalité ; pivotage par une seule note également (le do) dans le cas de la modulation à la quinte inférieure, l'altération par le si♭ apparaissant dans la nouvelle sous-dominante ; tandis que dans la modulation d'un ton majeur à son relatif mineur (de Do à La) le mécanisme est beaucoup plus proche de la procédure modale, dans laquelle le passage d'une aire tonale à une autre s'effectue par pivotage de *diapente* (sol-fa-mi-ré-do à mi-ré-do-si-la), avec trois notes communes aux deux *species*.

La relation harmonique d'une note à sa quinte supérieure fait apparaître cinq des sept notes de la gamme (do-mi-sol-si-ré) ; les deux notes restantes, fa et la, sont contenues dans la relation de la tonique à la quinte inférieure, la sous-dominante (fa-la-do), ce qui fait qu'une tonalité donnée est parfaitement exprimée par la succession de ces trois fonctions suivies du retour au point de départ : T-S-D-T, tonique - sous-dominante - dominante - tonique (do-mi-sol - fa-la-do - sol-si-ré - do-mi-sol), ou encore, exprimé en termes de degrés harmoniques, I-IV-V-I :



L'ordre T-S-D-T n'est pas indifférent, puisqu'il est commandé par la relation cadentielle qui demande la proximité immédiate de la dominante et de la tonique. La succession D-S (sol-si-ré - fa-la-do), bien que parfaitement possible, fait inévitablement penser à l'enchaînement contrapuntique 3-5, tierce majeure – quinte, et contribue à donner une coloration « modale » au passage dans lequel elle se produit. Il en va de même pour la succession S-T qui définit une cadence « plagale » : cette absence de la dominante dans le retour à la tonique se remarque souvent chez Brahms, par exemple.

Les degrés restants (II, III, VI et VII) peuvent alors être considérés soit comme les étapes suivantes

dans le cycle des quintes (triades sur ré, la, mi et si), soit comme des substituts de l'un ou l'autre des accords primordiaux I, IV et V (du fait que deux notes sur trois leur sont communes), soit enfin comme des points de jonction dans une perspective de trajet harmonique ; ces trois conceptions correspondent aux trois grandes théories de la tonalité (Rameau, Riemann et Schenker) qui seront brièvement examinées au chapitre suivant.

Le parcours harmonique et sa symbolisation. — Les chiffres romains de I à VII, employés pour symboliser les enchaînements d'accords[1], présupposent l'identification du degré à la fondamentale de l'accord, mais restent inchangés quelle que soit la forme que prend l'accord dans l'un ou l'autre de ses renversements, et donc quelle que soit la note la plus grave (*media* et *ultima* de Lippius) ; le premier renversement, mi-sol-do, accord de sixte, se chiffre donc I^6, et le second, sol-do-mi, accord de sixte-et-quarte, se chiffre I^6_4. La réduction des trois formes de l'accord à un seul et même degré harmonique est ainsi le premier et le plus essentiel des outils de l'analyse tonale, permettant de symboliser le déroulement linéaire de la basse par un nombre réduit d'étapes harmoniques d'un parcours donné. Et, bien entendu, le même principe s'applique aux accords de septième, susceptibles de revêtir trois formes de renversement, et plus tard (à partir du XIX^e siècle) aux accords de cinq notes, les accords de neuvième. C'est ce processus élémentaire de réduction qui permet de rendre compte de la nature hiérarchique et structurelle du système tonal : « Les hiérarchies qui fondent les systèmes engendrent

1. La paternité de ce chiffrage, devenu pratique universelle, doit vraisemblablement être attribuée à Gottfried Weber (*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst,* 1817).

des ensembles qui autorisent la partition en sous-ensembles. Ceux-ci, à leur tour, peuvent être analysés en une suite discrète d'entités individuelles (sons isolés ou accords). »[1]

Une mention particulière doit être faite du VII^e degré, celui de la sensible, revêtu de l'obligation théorique de résolution sur la tonique, et porteur d'une quinte diminuée (si-ré-fa). On peut du reste s'interroger sur son aptitude à revêtir la qualité de degré, dans la mesure où d'une part, comme on l'a vu à propos des « règles des sixtes », la tendance naturelle, à l'origine, a été de le transformer en accord de sixte si-ré-sol, donc premier renversement de l'accord de dominante ; et où d'autre part, après que l'accord de septième de dominante (sol-si-ré-fa) ait été ressenti comme autonome, il s'identifie à une forme tronquée de ce dernier, amputé de sa fondamentale mais toujours capable, en raison de l'attraction de triton[2], d'assumer la fonction de dominante en situation cadentielle. Dans les deux cas, par conséquent, il y a assimilation implicite du VII^e degré au V^e. De plus, la transformation de la triade si-ré-fa en accord de quatre notes, par enrichissement vers le grave, trouve son pendant exact dans le processus inverse, l'enrichissement vers l'aigu, qui engendre deux types d'accords de septième : par adjonction d'une tierce majeure, l'accord dit « septième de sensible » si-ré-fa-la), et par adjonction d'une tierce mineure, l'accord de septième diminuée (si-ré-fa-la♭). (Dans ce dernier cas, on est fondé à considérer l'altération « la♭ » comme purement transitoire et accidentelle, n'entraînant aucune modulation à l'intérieur de la tonalité de référence, puisque la résolution se fera sur la tonique Do.) La structure particulière de l'accord de septième diminuée (superposition de trois tierces mineures) et ses propriétés remarquables (la possibilité de concevoir, à partir de la triade si-ré-fa, l'adjonction de la tierce mineure soit vers l'aigu, comme on vient de le voir, soit vers le grave : sol♯-si-ré-fa) en font l'instrument privilégié du chromatisme, favorisant les excursions aux tons les plus éloignés : en effet, le mouvement chromatique, le libérant de sa fonction de dominante et donc de l'obligation de résolution sur la tonique, lui permet de se succéder à lui-même sur tous les degrés de l'échelle (cf. paragraphe suivant), dans un processus de modulation par enharmonie[3].

1. C. Deliège, *Les fondements de la musique tonale,* p. 24.
2. Cf. *supra,* n. 1, p. 75.
3. En système naturel et non tempéré, la progression par quintes engendre une spirale sans fin et non un cercle parfait. L'enharmonie permet de refermer le cercle grâce à l'égalisation, par adoption du tem-

La réalité du VII^e degré en tant que tel se justifie cependant dans certains contextes, et principalement dans une configuration d'enchaînements symétriques (« marches d'harmonie ») basée sur le cycle des quintes, et sans quitter l'échelle diatonique : I-V-II-VI-III-VII – puis IV-I-V, etc.

L'écriture tonale et son évolution. — On peut considérer la tonalité harmonique comme solidement établie à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle. Les considérables changements stylistiques qui vont se manifester, sur l'étendue de deux siècles et demi, n'impliquent aucune transformation de la syntaxe ; tout au plus peut-on parler d'enrichissement du vocabulaire – à raison, *grosso modo*, d'un élément par siècle ! –, dans la mesure où l'histoire de l'harmonie tonale peut se résumer à une histoire de l'accord[1]. Le XVII^e siècle, en effet, utilise bien les accords de septième, mais le plus souvent dans des contextes où ils peuvent *aussi* s'expliquer par des processus contrapuntiques de passage (notes de passage, broderie, appoggiature) ou de retard-syncope. L'écriture du XVIII^e siècle permet d'authentifier la perception de ces accords dans leur entière autonomie, du fait qu'ils sont attaqués sans préparation et que l'analyse harmonique confirme leur aptitude à incarner des fonctions – même si, bien entendu, ils peuvent *aussi* s'intégrer dans un processus contrapuntique. Enfin, le XIX^e siècle « invente » – et essentiellement sur la dominante – les accords de neuvième, provenant d'un enrichissement supplémentaire de tierce (sol-si-ré-fa-la), bien que, le plus souvent, et malgré leur auto-

pérament égal, des demi-tons diatonique et chromatique, ce qui fait que, parvenu à la douzième étape du cycle des quintes, le si♯ peut s'identifier au do naturel, et ainsi de suite pour chacun des degrés chromatiques (do♯ = ré♭, etc.).

1. Cf. A. Dommel-Diémy, *L'harmonie tonale,* ouvrage clair et concis auquel nous renvoyons pour toute exemplification de notions techniques qu'il n'est pas possible de traiter de façon détaillée dans le cadre de cette synthèse.

nomie de fonctionnement, on puisse *aussi* les expliquer dans une perspective linéaire, avec le même stock réduit de procédés élémentaires. Et comme il n'y a pas de raison de s'arrêter là, il est toujours permis de concevoir des accords de onzième, puis de treizième (au-delà, il y aurait simple redondance), sans que toutes ces innovations remettent en cause les principes de fonctionnement syntaxique, c'est-à-dire essentiellement les rapports hiérarchiques des fonctions (pour mémoire, et par ordre décroissant : tonique, dominante, sous-dominante, autres degrés dans un ordre variable de dépendance) ; sans même que l'on puisse considérer ces innovations comme essentielles, dans la mesure où ces accords nouveaux peuvent toujours se réduire, en dernière analyse, à la triade, l'accord de trois notes nommé pour cette raison « accord parfait ».

Par contre, l'évolution stylistique témoigne de la capacité mentale – et auditive – à accepter comme allant de soi les divers éléments de vocabulaire et de syntaxe résultant d'une utilisation plus approfondie du système, dans une perspective relevant du niveau « esthésique »[1]. Dans l'ordre du vocabulaire, par exemple, l'intervalle dissonant de septième sol-fa (dissonant selon la conception contrapuntique) contenu dans l'accord de septième de dominante sol-si-ré-fa est admis d'autant plus facilement qu'il se trouve absorbé dans la construction de l'accord en superposition de tierces ; une étape supplémentaire fait que

1. Il est fait allusion ici à l'analyse sémiologique mise en pratique en musique sur le modèle de la linguistique, tenant compte notamment de la tripartition de Molino : niveau poiétique, renvoyant à l'acte de création du compositeur ; niveau esthésique, renvoyant à la perception de l'œuvre par le sujet récepteur ; et, entre les deux, niveau neutre défini par les informations, non encore interprétées, contenues dans l'objet créé, l'objet-partition, par exemple. Le lecteur français peut se référer à J.-J. Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie,* Christian Bourgois, 1987.

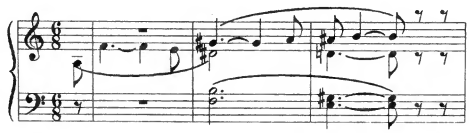
ses trois renversements possibles (fa-sol-si-ré, si-ré-fa-sol, ré-fa-sol-si), attaqués sans préparation, intègrent dans une perception familière l'intervalle de seconde fa-sol introduit à l'état brut dans la construction verticale de l'accord.

Il en va de même pour les renversements d'accords de septième construits sur d'autres degrés, quoique perçus sans doute comme moins autonomes : alors que fa-la-do-mi renvoie sans équivoque à la fonction de sous-dominante, mi-fa-la-do s'analyserait de façon plus naturelle comme retard, à la voix grave, de l'accord de II^{e} degré ré-fa-la-do. (Voyez pourtant l'accord initial la♭-do-mi♭-fa de la *Sonate pour piano*, op. 31, n° 3 de Beethoven, en principe renversement du II^{e} degré fa-la♭-do-mi♭, mais également concevable comme accord de sou 3s-dominante avec « sixte ajoutée », cas classique d'équivoque entre le II^{e} et le IV^{e} degré.)

Au domaine du vocabulaire peuvent également se rattacher diverses procédures de modification de l'accord, et dont la « sixte ajoutée » qui vient d'être évoquée peut servir de prototype : accord altéré par déplacement chromatique de l'une de ses composantes, appoggiature[1] non résolue, ou faisant équivoque (cas célèbre de la forte dissonance qui ouvre le final de la *IX^{e} Symphonie* de Beethoven), accords sur pédale de basse ; le niveau d'évolution, d'une génération de compositeurs à l'autre, se mesure au degré d'acclimatation de l'écoute confrontée à ces tournures irrégulières, jusqu'à leur autonomisation. C'est dans cette optique qu'il est possible de mettre un terme définitif aux infinies discussions dont a été l'objet le célèbre « accord de Tristan » (accord initial et premier leitmotiv du *Tristan* de Wagner). L'ambiguïté de cette formation dissonante, qui a fait

1. « ... Note étrangère à l'harmonie qui précède la note réelle, à distance de seconde, supérieure ou inférieure... Il est juste de dire que l'appoggiature est un retard non préparé, et le retard une appoggiature préparée... Dans les deux cas, la note dissonante n'est *pas réelle* » (A. Dommel-Diény, *op. cit.*).

couler tant d'encre – et jusqu'à un livre entier[1] ! – se reflète dans les nombreuses explications dont elle est susceptible, sans quitter le moins du monde le cadre strictement tonal :

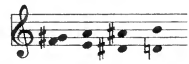


Ex. 15

Une des plus aisées consiste à y voir l'enchaînement de deux formes possibles d'un accord de dominante : accord de septième diminuée sol♯-si-ré-fa (autrement dit accord de neuvième de dominante à basse élidée) sous une forme renversée et avec altération du ré en ré♯, suivi de l'accord de septième de dominante mi-sol♯-si-ré précédée d'une appoggiature du si, les deux accords étant reliés par la note de passage *la* qui s'intègre dans l'enchaînement mélodique chromatique sol♯-la-la♯-si. Mais on peut aussi tenir compte de l'héritage du passé et analyser le passage en termes contrapuntiques, ce qui donne une simple progression 3-5 (fa-la / mi-si), ou encore en termes purement mélodiques, en considérant les divers cas d'attraction de demi-ton : à la voix supérieure, de sol♯ à la (attraction de sensible à finale), puis de la♯ à si (attraction vers la dominante) ; à la voix inférieure, attraction « phrygienne » par demi-ton descendant, et enfin, à la voix médiane, descente chromatique de fa à ré, inverse de la montée de la voix supérieure. Moyennant un décalage de cette dernière vers la gauche, on obtient alors une

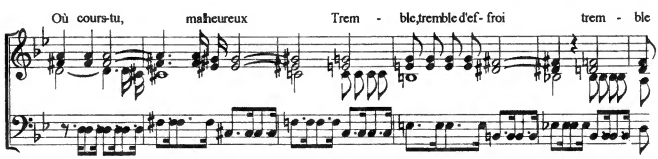
1. M. Vogel, *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre,* Düsseldorf, 1962.

nouvelle figure contrapuntique (indifférente au contexte tonal, un peu à la manière dont la préoccupation modale était absente du contrepoint des XIII^e^ et XIV^e^ siècles) s'inscrivant dans un cadre non plus diatonique mais chromatique :



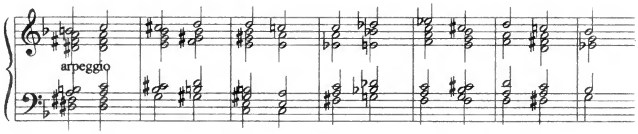
Ex 15 *bis*

De même, au niveau de la syntaxe, les innovations du XVIII^e^ siècle concernent essentiellement les processus de modulation aux tons éloignés par enharmonie, dont J.-S. Bach et J.-Ph. Rameau semblent être les premiers utilisateurs ; ce dernier, tout en admettant l'accommodation, en système tempéré, de la douzième quinte du cycle des quintes, déplore l'incapacité des chanteurs à faire entendre le quart de ton résiduel dans le Trio des Parques d'*Hippolyte et Aricie* :



Ex. 16

En ce qui concerne le chromatisme, dont l'usage intensif qui en est fait à la fin du XIX^e^ siècle est souvent décrété responsable du déclin du langage tonal, on ne voit pas que, ramenés à leur processus de base, les enchaînements wagnériens les plus déroutants aillent plus loin que ce passage de la *Fantaisie chromatique* de J.-S. Bach :



Ex. 17

La différence stylistique repose essentiellement sur un usage plus systématique des autres procédés d'enrichissement harmonique employés simultanément, tels que l'appoggiature et les accords sur pédale, encore que le même J.-S. Bach les dispense à profusion à la fin de la *Fantaisie*, dans le *Crucifixus* de la *Messe en si* ou encore l'*Invention* à 3 voix BWV 795.

II. — La théorisation du système tonal

Rameau et le principe de la basse fondamentale. — Avec le *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722), Jean-Philippe Rameau dépasse les explications ponctuelles de ses prédécesseurs ou contemporains, surtout préoccupés de guider l'exécutant placé devant une basse continue afin de réaliser de bons enchaînements harmoniques ; il est incontestablement le premier théoricien à proposer un système cohérent de ce qui ne s'appelle pas encore la tonalité (le terme n'apparaît qu'au milieu du XIX^e^ siècle, sous la plume de François-Joseph Fétis[1]). La théorie ramiste, dérivée de la nature du son et en postulant la dimension essentiellement harmonique, ouvre la voie à toutes les conceptions théoriques ultérieures ; elle se rattache cependant au passé par sa

1. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie,* 1844.

vision monocordiste empruntée au *senario* de Zarlino, dans laquelle le son initial de la corde engendre successivement l'octave, la quarte, la tierce majeure, la tierce mineure, les secondes majeures et mineures, etc. (l'existence de ce qui est pour nous l'harmonique 7, le si♭ à distance de deux octaves et un intervalle de septième au-dessus d'un do grave comme son fondamental, lui pose un problème irritant qu'il préfère évacuer purement et simplement). Certes, à partir de la *Génération harmonique* (1737), Rameau fait état de la découverte par Sauveur de l'engendrement des harmoniques par résonance à partir d'un son fondamental ; mais cela ne change pas grand-chose quant aux résultats, puisqu'après tout l'obtention des intervalles de la gamme diatonique par divisions successives du monocorde, connue depuis Pythagore, n'est qu'un des effets du principe physique de la résonance des corps sonores.

Comme ses prédécesseurs (Zarlino en 1558, Descartes dans son *Compendium musicae* de 1618), Rameau énonce le caractère « naturel » du mode majeur découlant de cet engendrement des intervalles ; l'explication du mode mineur constitue pour lui (comme d'ailleurs pour tous ses successeurs...) une autre redoutable difficulté, qu'il réglera de façon approximative dans ses œuvres théoriques tardives en le déclarant « directement engendré par le majeur »[1]. L'apport de Rameau, dans ce domaine du vocabulaire, peut se résumer en deux principes de base :

— l'énonciation de la nature *harmonique* des modes majeur et mineur, fondés sur la triade, l'*accord parfait*, dont la note de base, la fondamentale ou « centre harmonique » (la *prima* ou encore *radix* de Lippius, cf. *root* dans la terminologie anglo-

1. *Démonstration du principe de l'harmonie*, 1750.

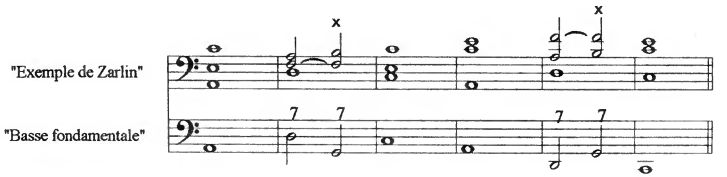
saxonne), constitue l'élément essentiel de la théorie de la basse fondamentale ;
— la reconnaissance des différents accords de septième, construits par addition d'une tierce, majeure ou mineure, à l'accord parfait majeur ou mineur, ou à l'accord de « fausse quinte » (cas de la septième diminuée).

S'attribuant le mérite de la découverte du principe d'inversion des formations harmoniques – dont on a vu qu'on peut le faire remonter à Lippius, au début du XVII^e siècle –, Rameau l'étend à tous les accords, qu'ils soient consonants (la triade) ou dissonants (l'accord de septième), et en tenant compte du principe d'égalité des octaves, qui met tout engendrement d'accord à partir de la fondamentale en situation de réplique, à distance d'une ou plusieurs octaves. Ainsi, toute formation harmonique est soit un accord parfait, soit un accord de septième, soit l'inversion de l'un des deux, soit enfin – cas exceptionnel de l'accord de « sixte ajoutée » – un dérivé de ces accords de base ; ce postulat de base fonctionne comme un pivot par lequel le vocabulaire va, dans une certaine mesure, déterminer la syntaxe.

L'idée la plus neuve et la plus fondatrice, en effet, réside dans le lien qu'entretiennent entre eux les accords dans une section musicale donnée (par exemple du début à la première cadence) de façon à constituer un ensemble cohérent, et le fait que ce lien est de nature dissonante. Le moyen de le mettre en évidence consiste à découvrir la *basse fondamentale*, c'est-à-dire la ligne de basse sous-entendue, constituée par la fondamentale des accords. Le concept de basse comme fondement de l'harmonie, déjà intégré, nous l'avons vu, dans un traité du XIV^e siècle et redéfini par Zarlino, se revêt ainsi d'une double fonction : la voix réelle (la basse continue effectivement écrite et

entendue), et la voix structurelle implicite, que l'on retrouve en restituant aux accords renversés leur base véritable :

« Si l'on retranche la Basse fondamentale, & que l'on mette alternativement à sa place l'une des autres parties, l'on trouvera tous les Accords renversez de ceux-cy, dont l'Harmonie sera toujours bonne, parce que si la Basse fondamentale en est retranchée, elle y est toûjours sous entenduë ; & les differentes Dissonances qui s'y feront entendre, par rapport à la differente situation de ces parties, suivront indispensablement la progression qui leur est déterminée dans les premiers accords... & Zarlin même nous en fournit la preuve dans ses exemples de la fausse-Quinte & du Triton, dont il fait remarquer le renversement sans y songer. »[1]



Ex. 18

Ce que Rameau entend par la « différente situation des parties », c'est la marche mélodique individuelle de chacune des trois voix composant cette succession d'accords, impliquant la résolution de la dissonance sur la note appropriée (les deux tritons marqués d'une croix se résolvent le premier sur une sixte, le deuxième sur une tierce), et qui resterait inchangée dans une disposition différente des accords. Mais ce qui fait l'exemplarité de cette citation, c'est la transformation d'un processus qui, chez Zarlino, ne peut être que contrapuntique, en un pro-

1. *Traité de l'harmonie,* II, chap. 5.

cessus *harmonique* et *fonctionnel*. Harmonique parce que l'adjonction de la quatrième voix (imaginaire) représentée par la basse fondamentale transforme les consonances à trois termes de Zarlino (tierce + quinte, ou tierce + sixte) en accords parfaits et accords de septième ; fonctionnel parce que l'enchaînement de ces accords présente un caractère de nécessité qui autorise à substituer au terme « enchaînement » celui, plus approprié, de « progression » (qui est du reste celui de la terminologie anglo-saxonne).

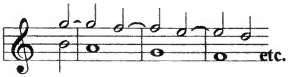
C'est l'adjonction de la note *sol*, en tant que basse fondamentale, aux deux « accords de fausse quinte » de Zarlino, qui leur donne le statut d'accords cadentiels de septième de dominante tenus de résoudre sur la tonique. Élargissant ce principe dynamique de tension-résolution, Rameau considère cette progression comme la dernière d'une chaîne d'accords dissonants dans laquelle la basse procède par sauts de quinte jusqu'à parvenir, par *cadence parfaite*[1], à l'accord parfait consonant qui seul a droit à l'appellation de « note tonique » :

Ex. 19

Vue dans une perspective historique, cette chaîne n'est rien d'autre que l'intégration, dans un cadre

1. Cette cadence est parfaite du fait de l'enchaînement de la dominante sur la tonique ; les autres types de cadence, pour Rameau, sont la cadence imparfaite (sur une forme renversée de l'accord de tonique), la cadence irrégulière (succession tonique-dominante, nommée « demi-cadence » en termes d'harmonie classique), la cadence rompue (aboutissement de la dominante sur le VI[e] degré).

harmonique et fonctionnel, de l'ancienne chaîne de dissonances contrapuntiques 7-6 :



Mais elle rentre également dans un cadre « tonal » – malgré l'emploi anachronique de ce terme, inconnu de Rameau – du fait qu'elle représente l'harmonisation du cycle des quintes fa-do-sol-ré-la-mi-si, d'où découle également le rôle (précisé dans écrits ultérieurs) de la sous-dominante, précédant la dominante dans l'enchaînement cadentiel. Une conduite tonale, dans une tonalité donnée, se résume donc à un enchaînement par quintes – ou par quarte, renversement de la quinte – de la basse fondamentale (et non, bien sûr, de la basse réelle) engendrant, à chacune de ses étapes excepté la dernière, un accord dissonant de septième (lui-même susceptible d'être sous-entendu), tandis qu'un enchaînement par tierce (ou par sixte, renversement de la tierce) favorise le processus de modulation par chromatisme. On voit que ce principe de progression par quintes ou par tierces établit *de facto* une relation entre la structure de l'accord et la progression d'un accord à l'autre, en laissant toutefois en suspens le cas de la progression par intervalle de seconde (par exemple du I^{er} au II^{e} degré) dont Rameau est bien forcé de convenir qu'il s'agit d'une exception.

Ainsi résumée dans ses très grandes lignes, la théorie ramiste présente certes des faiblesses, essentiellement dues à la volonté acharnée de son auteur – plus tard, cela ira chez lui jusqu'à la psychose – de la faire découler d'un principe « naturel » en employant toutes les ressources du cartésianisme, état d'esprit qu'il partageait du reste avec la plupart des intellectuels de

son époque[1]. Elle n'en revêt pas moins un caractère véritablement fondateur, du fait de l'introduction d'un principe capital dans toute démarche analytique : le principe de la *réduction*. La reconnaissance des diverses formes d'accord (état fondamental ou état de renversement) est en effet une première étape dans le processus de réduction du nombre d'accords et de leur structure ; de même, le repérage de la basse fondamentale constitue une première étape dans la réduction de leurs mouvements, de telle sorte que les successeurs de Rameau « ne pourront plus éviter de penser la musique comme une succession de degrés fondamentaux »[2]. Ce bilan, cependant, n'est pas globalement positif : en érigeant en manifeste la primauté de l'harmonie comme structure sans laquelle la musique retombe dans le domaine du bruit, c'est-à-dire de la non-existence, Rameau est à l'origine d'une vision unilatérale qui est encore aujourd'hui la base de l'enseignement de l'écriture dans les conservatoires, et qui contribue largement à obscurcir la compréhension des mécanismes à l'œuvre dans les musiques de l'ère modale et pré-tonale.

Riemann et la théorie des fonctions. — La théorie de la basse fondamentale, conçue dans un cadre d'écriture qui, durant plus d'un siècle et demi, a été celui de la basse continue, ne pouvait plus convenir aux théoriciens du XIX^e^ siècle, parmi lesquels se dessine une impressionnante majorité d'auteurs de

1. Sur le XVIII^e^ siècle et la doctrine de l'ordre naturel, par exemple dans les sciences du langage, cf. *in* Cl. Hagège, *L'homme de paroles,* Paris, Fayard, 1985, le chapitre « Ordre des mots et ordre du monde » ; sur le délire rationaliste de Rameau dans ses derniers écrits, C. Kintzler, *Jean-Philippe Rameau, splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique,* Paris, Minerve, 1988.

2. A. Hennion, « Rameau et l'harmonie », in *Jean-Philippe Rameau : Colloque international,* éd. J. de la Gorce, Paris, Genève, 1987.

langue germanique. (Il convient toutefois de signaler l'œuvre remarquable du français J.-J. de Momigny, en particulier sa conception très neuve – et prémonitoire de celle de Schenker – de la structure des événements modulants et de leur rattachement à une seule tonalité de base). Une étape importante est atteinte avec la théorie des degrés (1853) de l'autrichien Simon Sechter, qui renonce à la nature dissonante des enchaînements de fondamentales, et étudie les harmonies chromatiques comme des inflexions des degrés harmoniques diatoniques, constitutifs d'une gamme donnée. Mais le théoricien le plus influent a été Hugo Riemann, auteur d'une œuvre immense couvrant tous les domaines du savoir musical, et qui, à partir du dernier quart du siècle, a élaboré une théorie globalisante de la tonalité, cédant lui aussi à la tentation de trouver une explication scientifique aux lois de l'écriture tonale[1].

Riemann regarde donc les principes de l'harmonie tonale comme un phénomène universel et indépassable, ce qui l'entraîne (comme Rameau pour qui Zarlino pratiquait le renversement d'accords « sans y songer ») à des absurdités anhistoriques : « On peut raisonnablement penser que la manière d'entendre la musique il y a mille ans n'était pas fondamentalement différente du mode d'écoute actuel » *(Handbuch der Musikgeschichte)*. Dans la *Musikalische Logik* de 1872, il reprend à Moritz Hauptmann († 1868) la formulation en termes dialectiques (thèse, antithèse, synthèse) d'un processus cadentiel I-IV-V-I, mais en l'élargissant à l'ensemble des

1. Parmi les rares auteurs du XIX[e] siècle à résister à cette tendance, il faut signaler F.-J. Fétis (cf. n. 1, p. 92) pour qui les lois de la tonalité sont un fait de culture et non de nature, c'est-à-dire le résultat d'un choix opéré par l'homme sur l'ensemble des faits acoustiques, mais dans lequel cependant les rapports de notes sont ressentis comme « nécessaires ».

accords de l'harmonie tonale. Pour ce faire, il pose en principe que tout accord du système tonal ne peut qu'être « fonction » de l'un de ces trois « accords-piliers », ou harmonies primaires, la tonique, la dominante et la sous-dominante (T, D et S). Exprimée différemment, à l'aide d'un retournement de termes, cette proposition énonce comme un fait incontournable qu'il n'existe que trois *fonctions* au sein du système tonal ; toute formation harmonique se réduit soit à l'un de ces trois accords, à l'état fondamental ou de renversement, soit à l'un de leurs substituts, résultant de diverses modifications.

Comme pour Rameau, l'explication du mode mineur lui pose problème, qu'il convient de résoudre de la façon la plus rationnelle. Le mode majeur découlant de la série ascendante des harmoniques naturels, Riemann voit donc la formation du mineur dans une série descendante en position exactement inverse[1], « en miroir » : cette pétition de principe constitue le fondement de sa théorie dualiste. L'oreille doit se représenter toute hauteur de son au sein d'un accord comme élément d'une unité musicale logique *(Über das musikalische Hören)* ; en conséquence, l'accord mineur doit être pensé dans une structure inversée par rapport à un accord majeur. Par exemple, la fondamentale « do » de do-mi-sol (qu'il appelle la « prime ») est aussi la prime d'un accord mineur correspondant, mais cette prime est située au sommet de l'accord et non à sa base ; le correspondant mineur de do-mi-sol n'est donc pas le relatif la-do-mi, mais l'accord de tonique de Fa mineur, fa-la♭-do, qui doit être énoncé dans l'ordre descendant do-la♭-fa, puisqu'il est construit en miroir, par étagement, en descendant, d'une tierce majeure et

1. L'existence d'une série descendante d'harmoniques est en effet attestée par quelques rares expériences.

d'une tierce mineure (dans le système de notation symbolique de Riemann, °T, °S ou °D).

Une citation du *Handbuch der Harmonielehre* (1887) expose bien les conséquences de ce dualisme :

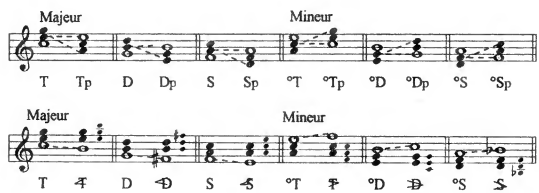
« Il n'existe que deux sortes de relations de parenté tonale : une relation positive (ascendante), et une négative (descendante) ; la première engendre non seulement la triade majeure, mais aussi le concept de dominante, la seconde engendre non seulement le concept de triade mineure, mais aussi celui de sous-dominante. Par conséquent, tout rapport de dominante est essentiellement de nature majeure, tout rapport de sous-dominante de nature mineure. On en a une preuve évidente dans la tendance à doter le mode majeur d'une sous-dominante mineure, et le mode mineur d'une dominante majeure. »

Autre conséquence : il n'existe que deux sortes d'harmonies, primaires et secondaires. Les harmonies primaires sont la triade majeure et son miroir harmonique, la triade mineure, des trois fonctions T, D et S. Les harmonies secondaires sont vues comme des substituts de ces trois fonctions : de ce fait, elles n'ont pas droit à la qualification de consonances, ce sont des « pseudo-consonances » *(Scheinkonsonanzen)*. Elles sont de deux catégories :

— Les triades d'un ton relatif (*parallel* en allemand) sont constituées de la prime et de la tierce d'une triade consonante (en Ut majeur, do-mi pour la tonique), cette dernière engendrant, en direction opposée, une « contre-quinte » *(Gegenquinte)* mi-la, d'où la constitution, de l'accord relatif mineur mi-do-la (et non la-do-mi), ce que Riemann appelle un changement de « sexe » ; la notation symbolique en est T_p. De la même façon, la dominante D (sol-si-ré) engendre la D_p si-sol-mi, et la sous-dominante S (fa-la-do) engendre la S_p la-fa-ré. A l'inverse, si l'on part d'une tonalité mineure, le « changement de sexe » se produit en direction opposée : en La mineur la T mi-do-la engendre la T_p do-mi-sol, la D si-sol-mi engendre

la D_p sol-si-ré, la S la-fa-ré engendre la S_p fa-la-do. Cette classification règle le problème des degrés autres que I, IV et V, puisqu'en Ut majeur, le II (ré-fa-la) est une S_p, le III (mi-sol-si) une D_p, et le VI (la-do-mi) une T_p ; quant au degré VII, celui de la sensible, Riemann, comme Rameau, le considère comme une septième de dominante à fondamentale sous-entendue.

— Les accords de « change de sensible » (*Leittonwechselklänge*, que nous nommerons en abrégé *Lwk*) proviennent du remplacement de la prime d'une triade consonante par la note voisine d'un demi-ton, ce qui produit également un changement de sexe, car ce demi-ton est descendant pour une triade majeure (do-mi-sol se change en si-mi-sol), ascendant pour la triade mineure (fa-la♭-do se change en fa-la♭-ré♭). La notation symbolique en est, pour le *Lwk* majeur, un signe de crescendo superposé à la lettre T, D ou S, et inversement, pour le *Lwk* mineur, un signe de decrescendo. Cette classification entraîne certaines ambiguïtés, puisque si-mi-sol, *Lwk* de la T en Ut majeur, peut aussi bien être le renversement de la D_p mi-sol-si, ou encore mi-la-do, *Lwk* de la S, le renversement de la T_p la-do-mi ; c'est le contexte des enchaînements qui permet d'en décider. L'exemple 20 ci-dessous illustre les deux types de *Scheinkonsonanzen* :



Ex. 20

Comme on le voit, le concept de *Lwk* entraîne des altérations ponctuelles à l'intérieur d'une tonalité donnée, qui évitent de recourir à la lourdeur d'une explication par une « modulation passagère », et fournissent un système de pivotage très opérationnel lorsqu'il s'agit d'analyser une modulation à un ton éloigné – ce que permet également la structure en miroir du mineur[1]. Il en va de même en ce qui concerne les « dominantes d'emprunt » que Riemann nomme dominantes secondaires *(Zwischendominanten)*, et qui permettent de symboliser par un (D) entre parenthèses une excursion passagère au ton de la dominante, sans avoir à quitter le ton principal.

Il faut bien dire que l'obsession de symétrie de la théorie dualiste débouche sur bien des difficultés, voire des apories. L'assimilation mentale d'une représentation spatiale inversée de la triade est déjà un exercice périlleux, qui atteint des sommets de complexité dès lors qu'il faut expliquer la formation des accords de septième et de neuvième. Aussi peut-on s'étonner de la relative simplicité de conception des formations dissonantes, par simple addition d'une sixte, d'une septième ou d'une neuvième à une triade, ou par altération/substitution d'une composante d'un accord consonant ; à l'intérieur d'un système qui se veut si logique, ces procédés peuvent paraître plus ou moins arbitraires.

Cependant, l'importance des idées riemanniennes se reconnaît à l'emprise qu'exerce toujours – qu'on en ait ou non une connaissance même sommaire – la

1. Par exemple, l'accord do-mi-sol s'enchaîne par « marche de quinte » à sol-si-ré, par « marche de contre-quinte » à fa-la-do, par « change de quinte » à °sol-mi♭-do (= do-mi♭-sol conçu en miroir), et enfin par « change de contre-quinte » à °fa-ré♭-si♭. Ces traductions des divers néologismes riemanniens sont empruntés à la traduction française par Calvocoressi du *Handbuch der Harmonielehre* sous le titre *Manuel d'harmonie* (Paris, 1902).

théorie des fonctions sur les procédés analytiques traditionnels[1]. La supériorité hiérarchique des degrés I, IV et V est un fait d'expérience, qui trouve son origine dans un processus cognitif : l'assimilation, du fait de sa fréquence, du type d'enchaînement cadentiel qui a définitivement triomphé bien avant même l'ère tonale ; à cette dernière revient d'être le cadre dans lequel ce procédé contrapuntique s'est transformé en mécanisme harmonique de base, producteur de démarches harmoniques secondaires ne perdant jamais le rapport à cet axe structurant. Il n'en reste pas moins que Riemann comme Rameau sont des théoriciens de l'écriture verticale, et qu'il devait revenir à Heinrich Schenker (1868-1935) de remettre en lumière l'importance de la dimension horizontale, issue du vieux contrepoint qui n'a jamais cessé d'infiltrer la démarche des compositeurs les plus « harmonistes ».

Schenker et la théorie des niveaux structurels. — Toute analyse étant, d'une façon ou d'une autre, une démarche de réduction, on peut dire qu'historiquement la première conception analytique de l'écriture tonale est celle de Rameau, qui par les notions de renversement et de basse fondamentale réduit le nombre des accords, tandis que la théorie des fonctions de Riemann va beaucoup plus loin dans la réduction ; mais le processus atteint ses limites extrêmes avec l'édifice structurel conçu par Schenker, au terme d'une longue recherche de la cohérence du système (*Der freie Satz*, 1935). Édifice structurel absolu, en ce sens qu'il possède la capacité de rattacher les plus petits événements de la musique réellement

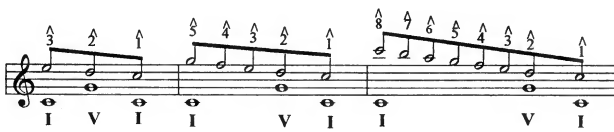
1. On en trouve un reflet, dans la pédagogie française, par le truchement du *Cours de composition musicale* de Vincent d'Indy (Paris, Durand, 3/1912, t. I, chap. 7 : « La tonalité »).

écrite ou entendue (la « surface ») à une structure génératrice initiale, par l'intermédiaire de niveaux de complexité progressifs, découlant successivement du schéma initial que son auteur nomme le « triangle sacré ». Une fois évacuée la connotation idéologique de cette expression, il faut simplement y voir la progression globale de toute œuvre musicale tonale, quelles que soient ses dimensions, de la tonique initiale à la tonique finale, cette dernière précédée de l'enchaînement cadentiel, donc I... V-I.

Mais la nouveauté absolue de la théorie schenkerienne réside dans la dimension contrapuntique du schéma de base, dimension sur laquelle les précédentes théories harmoniques faisaient l'impasse. Pour Rameau, la grande question est de reconnaître la véritable fondamentale d'un accord ; pour Riemann, c'est de ramener toute formation harmonique à trois accords de base. La question que se pose Schenker est celle de la finalité des enchaînements, c'est d'assigner un but à une trajectoire ; on pourrait alors parler d'une conception dynamique du matériau tonal, opposée à la conception statique de Riemann (celle de Rameau n'étant pas dépourvue d'un certain dynamisme, avec la notion de chaînes de dissonances). La perspective schenkerienne amène à considérer comme indissolublement liés les événements horizontaux de la conduite des voix et les événements verticaux de la structure harmonique ; le point de vue est donc essentiellement le même, quoique complexifié dans des proportions qui peuvent être considérables, que celui du contrepoint depuis son origine, c'est-à-dire la prise en compte simultanée du mouvement horizontal et de la dimension verticale.

La première application pratique de cette conception réside dans l'horizontalisation de la triade ; ce terme est l'expression d'un postulat, selon lequel le

principe triadique peut être réalisé aussi bien linéairement que verticalement. Au-dessus donc de la structure harmonique I-V-I se déploie une ligne fondamentale *(Urlinie)*, qui, dans un cadre strictement diatonique, est une descente conjointe ou *progression linéaire fondamentale* ; cette ligne représente une projection de la triade dans le temps et dans l'espace sous trois formes possibles, selon qu'elle part de la tierce, de la quinte ou de l'octave de la tonique, et dont les intervalles sont comblés par les degrés diatoniques intermédiaires. D'après les conventions graphiques du système schenkerien de symbolisation, ces degrés mélodiques structurels sont représentés par des chiffres arabes surmontés d'un accent circonflexe ; l'*Urlinie* est donc symbolisée soit par $\hat{3}$-$\hat{2}$-$\hat{1}$ (descente de tierce à tonique), soit par $\hat{5}$-$\hat{4}$-$\hat{3}$-$\hat{2}$-$\hat{1}$ (descente de quinte à tonique), soit plus rarement par $\hat{8}$-$\hat{7}$-$\hat{6}$-$\hat{5}$-$\hat{4}$-$\hat{3}$-$\hat{2}$-$\hat{1}$. L'ensemble formé de l'arpégiation de basse et de l'*Urlinie* se nomme *Ursatz*, structure fondamentale, et peut donc revêtir les trois formes suivantes :



Ex. 21

Cette première représentation de l'*Ursatz* doit être complétée dans les deux dimensions :

— sur le plan vertical, harmonique, l'espace entre I et V est complété par un degré intermédiaire, II, III, IV ou VI ; de plus, le trajet d'ensemble peut être scindé en deux, par une interruption sur le

V^e degré (ou le III^e, lorsqu'on est en mode mineur)[1] et reprise du trajet I... V-I (c'est l'équivalent de ce qu'en harmonie traditionnelle on nommerait une demi-cadence) ;

— sur le plan linéaire, le rôle des degrés $\hat{7}$, $\hat{6}$, $\hat{4}$ et $\hat{2}$ est celui de la fonction contrapuntique de *passage*, représentant une activation du mouvement ; cette notion ne va pas sans son corollaire, la *broderie*, représentant au contraire un retardement du mouvement, et dont l'effet au sein de l'*Urlinie* est de prolonger un degré mélodique par mouvement conjoint et retour au point de départ. Dans la terminologie schenkerienne, la broderie se nomme « note voisine » (*Nebennote*, symbolisée par la lettre N) ; de même que les autres processus élémentaires (passage et arpégiation), elle est, d'une part, susceptible d'*élaboration* (« prolongation »), et, d'autre part, apte à se reproduire à un *niveau* inférieur de l'analyse.

Voilà nommés les deux concepts opérationnels de la théorie schenkerienne, et dont le deuxième est directement engendré par le premier. L'élaboration d'une note, d'un accord ou d'une ligne mélodique structurelle peut être assimilée à la notion de *diminution*, consubstantielle à toute musique : c'est le processus qui est à l'œuvre dans le passage de la première *species* du contrepoint à la deuxième, où une ronde est élaborée en deux blanches, et ainsi de suite, ou encore dans le procédé universel de l'ornementation. Appliquée à une structure à deux dimensions, harmonique et mélodique, la diminution produit un niveau de plus grande complexité, dans lequel peuvent se

1. L'interruption correspond au schéma formel d'ensemble d'une œuvre classique, par exemple, dans la forme sonate, exposition se terminant dans le ton de la dominante, ou dans celui du relatif majeur (III^e degré), puis développement-réexposition avec retour à la tonique.

reproduire les processus élémentaires d'arpégiation et de progression linéaire, ainsi que divers autres qui seront brièvement résumés ci-dessous ; et la même opération peut se répéter autant de fois que nécessaire jusqu'à aboutir à la surface dans toute sa complexité, avec sa conduite mélodico-harmonique aux aspects infinis, ses mouvements cadentiels, ses modulations passagères, etc. La démarche d'ensemble est le « déploiement compositionnel » *(Auskomponierung)*.

Une telle représentation mentale de la progression du haut vers le bas, de la structure fondamentale à la surface, d'un niveau « supérieur » à divers niveaux « inférieurs », est celle qu'impose Schenker dans *Der freie Satz*, car sa conception est normative en ce sens qu'elle correspond aux étapes de l'enseignement du contrepoint ; par contre, la conception descriptive, d'une parfaite cohérence, permet la démarche inverse, celle de l'analyste qui a pour tâche, par décomplexifications successives, de remonter de la surface à la structure initiale. Cette dernière, dans la terminologie schenkerienne, est qualifiée d' « arrière-plan » *(Hintergrund)*, par opposition à un « avant-plan » *(Vordergrund)*, celui de la surface. Entre les deux se déploie un « plan moyen »[1] *(Mittelgrund)*, terme unique sous lequel Schenker englobe les différents niveaux de transformation, et dans lequel prennent place, d'une part, les mouvements contrapuntiques structurels (par exemple les enchaînements de consonances en mouvements parallèles, essentiellement sixtes ou dixièmes), d'autre part, les diverses techniques de « prolongation » :

— la progression linéaire de deuxième niveau (*Zug*, trajet) qui prend son origine dans une note structurelle de l'*Urlinie*, et qui, à la différence de cette

1. La terminologie française est empruntée à *L'écriture libre*, traduction par N. Meèus de *Der freie Satz* (cf. bibliographie).

dernière, peut aussi bien être ascendante[1] que descendante. Un cas particulier de progression ascendante est constitué, au début d'une pièce (cas fréquent), par l'*Anstieg* ou montée initiale dont la note d'aboutissement coïncide avec la note de départ de l'*Urlinie* (*Kopfton*, « note de tête »[2]). Un *Zug*, pour être de nature secondaire, n'en est pas moins structurel à son niveau propre, c'est-à-dire que chacun de ses constituants est à son tour susceptible d'élaboration ;

— le transfert de registre, par lequel le mouvement d'une ou plusieurs voix du contrepoint est momentanément déplacé d'une ou plusieurs octaves ;

— les mouvements appelés *Übergreifen* et *Untergreifen* (« sur-marche » et « sous-marche »), par lesquels, dans le premier cas, une voix médiane, passant au-dessus d'une voix supérieure, est momentanément chargée de la conduite mélodique, et, dans le deuxième cas, le mécanisme inverse fait apparaître la conduite mélodique dans une voix inférieure ; ou encore l'échange de voix (entre composants d'une consonance), et l'*Ausfaltung*, présentation linéaire des éléments verticaux d'un fragment contrapuntique ;

— au plan harmonique, la « tonicisation » *(Tonikalisierung)* consiste en l'élaboration d'un degré harmonique autre que la tonique, et revêtu de la fonction de tonique provisoire. Le rattachement de ce degré à la structure harmonique de base fait que l'élaboration d'une tonalité provisoire, se

1. Schenker explique la nature nécessairement descendante de l'*Urlinie* par l'obligation pour le $\hat{2}$ de descendre sur $\hat{1}$; dans la perspective historique qui est la nôtre, on y verra plutôt l'héritage d'une descente de *diapente* sur la finale.

2. De la même façon, le *Kopfton* peut être précédé d'une arpégiation initiale.

situant à un niveau inférieur, ne saurait être assimilée à une véritable modulation ; en effet, cette dernière devrait prendre place au premier niveau, ce qui est en contradiction avec la nature de l'*Ursatz*, n'admettant qu'une seule tonalité par hypothèse de départ.

Enfin, certaines prolongations ne se produisent qu'au niveau de la surface : il s'agit essentiellement du chromatisme et des diminutions mélodiques. La symbolisation graphique de ces dernières fait souvent apparaître une structure similaire et récurrente aux niveaux supérieurs ; par exemple, dans l'exemple 22 ci-dessous (Mozart, *Symphonie en sol mineur* K. 550, début du 1er mouvement), on voit la récurrence de la figure de note voisine initiale (mi♭ symbolisé par N) dans la prolongation du Ier degré de la ligne de basse.

Ex. 22

Dans cet exemple, conforme à la technique graphique de Schenker, on a rassemblé en un seul système les niveaux de surface (représentée au minimum de réduction), du plan moyen et de l'arrière-plan ; les notes structurelles de l'*Ursatz* sont symbolisées par des blanches, les éléments de la progression linéaire ré-do-si♭-la-sol-fa♯ par des noires reliées par une ligature, les arpégiations et parcours conjoints de surface

par des noires sans hampe, groupées par des liaisons. L'élément le plus important en est bien cette progression linéaire du plan moyen, qui représente l'horizontalisation d'un intervalle consonant de sixte fa♯-ré aboutissant sur un accord de dominante de second niveau ; c'est l'illustration de cette interpénétration des mécanismes harmoniques et contrapuntiques, ressort essentiel de la vision « structuraliste » de Schenker.

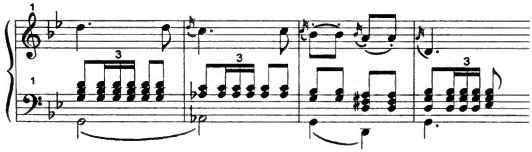
III. — Vers la sortie du langage tonal

Les différentes conceptions théoriques qui viennent d'être exposées ne sont strictement applicables qu'à un corpus d'œuvres compris entre la pleine floraison de l'ère baroque et les derniers feux du romantisme. En amont, c'est toute la problématique de la transition entre pensée modale et pensée tonale dont on a tenté de rendre compte à la fin de la première partie ; en aval, toutes sortes de procédures d'exception rendent incertaines les limites qui pourraient caractériser le degré d'éloignement du système, pour lequel l'analyse schenkerienne pourrait fonctionner comme une grille de lecture[1].

La nostalgie de la modalité. — Déjà, aux premiers temps du romantisme, les compositeurs éprouvent le besoin de sortir de l'étroit bimodalisme de l'époque classique, avec plus ou moins d'efficacité dans le résultat, qui doit être en principe de dérouter l'oreille tonale. Le *molto adagio* du 15e Quatuor de Beethoven, « dans le mode lydien », ne présente une apparence de mode de Fa que par un furtif si naturel à la mesure 5, dont l'effet est aussitôt annulé, deux mesures plus loin, par son emploi en premier renversement d'un accord

1. Cf. A. Cœurdevey, « L'analyse schenkerienne et ses frontières », *Revue de musicologie*, 79 (1993), 5-30.

de septième de dominante. Mais presque à la même époque (1824), le *Divertissement à l'hongroise* de Schubert, D. 818, manifeste une écoute très attentive du folklore tzigane dans ses courbes mélodiques marquées par l'intervalle de seconde augmentée ; mais surtout, l'inscription de ce climat dans la dimension harmonique se traduit par diverses façons de détourner le Sol mineur, tonalité principale de l'œuvre : abaissement – autrement dit suppression – de la sensible (assimilation au mode dorien), ou bémolisation du II^{e} degré (assimilation au mode phrygien) particulièrement frappante dans un passage comme celui-ci :



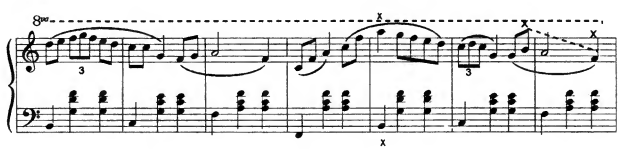
Ex. 23

La connotation folklorisante des *Mazurkas* de Chopin est bien connue ; le caractère modal de ce corpus va bien au-delà de ce que les compositeurs avaient tenté jusque-là[1]. Une des réalisations les plus abouties se voit dans l'*Op. 24,* n° 2, dont, pour commencer, on ne sait trop comment au juste désigner la tonalité : Ut majeur, Fa majeur sans bémol à la clé (lydien harmonisé), La mineur ? Abandonnant donc le critère tonal et examinant les conduites mélodiques en tant qu'elles supportent ponctuellement tel ou tel accord, à la façon du contrepoint note contre note du

1. Pour une étude plus complète, cf. N. Meeùs, Techniques modales dans l'harmonie des *Mazurkas* de Chopin, *Analyse musicale,* 21 (1990), 102-112.

XVI^e siècle, on est conduit alternativement d'un mode à l'autre, en suivant le découpage motivique de l'œuvre :

— introduction : alternance de deux triades majeures, sur do et sur sol, n'autorisant pas à parler d'un I^er et d'un V^e degré en Ut majeur, en l'absence d'un troisième accord qui confirmerait la tonalité : on pourrait donc parler d'un ionien harmonisé ;
— mesures 5 à 12 : mélodie en mode de La (éolien), caractérisée par le 7^e degré mélodique sol naturel ;
— mesures 13 à 20 : mélodie mixolydienne en Sol, avec son 7^e degré fa naturel affirmé avec insistance par un accord accentué (triade mineure sur ré) ;
— mesures 21 à 36 : passage central en lydien (mode de Fa avec si naturel), mode bien attesté dans le folklore polonais qui n'a pas procédé, à l'inverse de la musique savante occidentale, à l'abaissement du problématique 4^e degré formant triton avec la finale. Ce si naturel, dans la Mazurka, prend un caractère très appuyé par son placement à la basse, comme base d'un accord tantôt de 7ème, tantôt de 9ème ; doit-on ajouter « de dominante » ? Il semble bien que oui, puisqu'il s'enchaîne dans les deux cas sur un accord parfait sur do, mais cet effet de résolution sur une tonique est immédiatement détruit par l'énonciation, à la mélodie, du triton caractéristique :

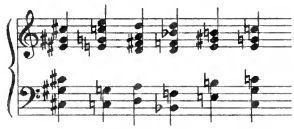


Ex. 24

L'effet d'ambiguïté résultant de ces enchaînements tantôt conformes à une logique tonale, tantôt analysables uniquement en termes contrapuntiques, se prolonge dans la section modulante, en Ré♭ majeur, dont la conduite harmonique est absolument classique, mais dont l'apparition abrupte, à distance de demi-ton, (passage d'Ut majeur à la tonalité très éloignée de Ré♭) relève d'un effet de mode phrygien. Ainsi cette courte pièce nous fait-elle voyager, en quelques minutes, dans diverses « atmosphères » modales, car on ne saurait évidemment parler d'une modalité harmonique telle que la concevaient les compositeurs de la Renaissance, en l'absence de toute référence à une structure d'octave modale ou de nature hexacordale ; le seul point commun résiderait dans un processus *primaire* d'harmonisation note contre note des diverses étapes du profil mélodique, avec une basse harmonique résultante, en tant que processus *secondaire*. En tout état de cause, et même en allant jusqu'aux productions tardives du postromantisme, il s'agit toujours d'excursions occasionnelles qui n'entraînent pas la mise en cause de la structure profonde ; seul Liszt, dans certaines de ses œuvres tardives, est allé plus loin que ses contemporains (cf. paragraphe suivant).

Vers les confins du système. — Pour entraîner l'oreille hors des sentiers balisés de la logique harmonique tonale, point n'est besoin d'accumuler les formations dissonantes ou les accords de plus de quatre sons ; les écarts de syntaxe sont beaucoup plus significatifs, même en réduisant le vocabulaire à de simples accords parfaits. On observe ces tendances dans les écoles nationales non germaniques, qu'elles soient russes (Moussorgski), espagnoles (Albeniz) ou françaises (Franck, Fauré, Debussy) ; dans cet extrait des *Sonneries de la Rose+Croix* de Satie, le procédé d'enchaînement nous ramène trois siècles en arrière,

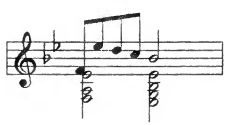
très exactement à l'enchaînement de Gesualdo décrit p. 73-74.



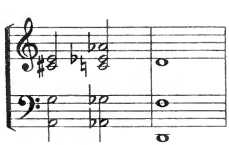
Ex. 25

C'est également en grande partie à Satie que l'on doit la vogue des enchaînements de quintes successives, proscrites par les règles classiques d'écriture, et qui ont pour effet d'affaiblir la relation dominante-tonique (cf. la longue succession de quintes et quartes successives au début de *L'enfant et les sortilèges* de Ravel).

Une autre irrégularité syntaxique consiste à s'aventurer là où Chopin s'était arrêté, c'est-à-dire à briser l'attraction cadentielle de la septième de dominante, entreprise déjà conçue par Bizet (*Carmen*, acte I, scène I, sur « Drôles de gens que ces gens-là ») :

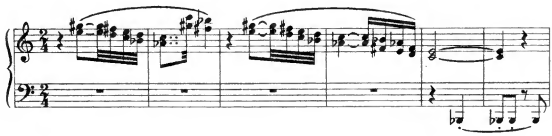


C'est l'un des procédés favoris de R. Strauss *(Don Quixote)* :



Ex. 26

Quant à Debussy, dont le rôle novateur est évidemment capital, la procédure la plus radicale de ce point de vue est l'adoption de la gamme par tons, dont l'effet est d'escamoter la notion même de tonique, puisque l'espace d'octave n'y est plus divisé en quinte et quarte, au sein desquelles prend place le demi-ton, mais en segments identiques d'un ton entier ; par là même disparaît toute possibilité d'un rapport hiérarchique entre les accords, toute occasion de manifester l'attraction d'une dominante vers une tonique. Dans une pièce comme *Voiles* (*Préludes*, I^er^ livre), « la finalité musicale, réfugiée dans la sinuosité du discours, réside... non plus dans le terme du parcours, mais dans le parcours lui-même »[1] :



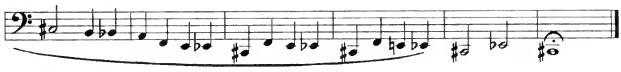
Ex. 27

Il ne saurait être question ici de rendre compte des mille et un détournements auxquels ont pu se livrer les compositeurs de la fin du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècle[2]. Il convient cependant de rendre justice au génie innovateur de Franz Liszt, inventeur de toutes les formulations chromatiques généralement attri-

1. F. Gervais, « Debussy et la tonalité », in *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e^ siècle,* éd. E. Weber, Paris, CNRS, 1965.

2. Un excellent panorama, extrêmement détaillé, en a été dressé par Ch. Koechlin dans l'*Encyclopédie de la musique,* éd. A. Lavignac et L. de la Laurencie, deuxième partie : « Technique-Esthétique-Pédagogie », volume sous-titré *Tendances de la musique,* Paris, 1925, p. 591-760.

buées à Wagner, premier utilisateur de la gamme par tons (dès 1860, dans le mélodrame *Der traurige Mönch*), bâtisseur d'accords en superpositions de quartes, donc harmoniquement inclassables (début de *Mephisto Waltz*), et précurseur visionnaire d'un univers musical en situation d'extraterritorialité[1]. Les pièces pour piano composées après 1880 révèlent des tentatives atonales et polytonales, des enchaînements non fonctionnels, des parcours suspendus à la fin de la pièce, souvent sur une dissonance, sans que le but tonal ait pu être affirmé, comme dans cette fin du *Prélude funèbre* :



Ex. 28

Cependant, et jusqu'à l'instauration d'un univers atonal affirmé et théorisé comme tel, tout se passe (si l'on excepte des expériences isolées comme celles du dernier Scriabine) comme si les compositeurs répugnaient à rompre les dernières attaches. Les diverses procédures d'émancipation n'ont pas valeur de système, et n'empêchent pas l'oreille de se focaliser sur des réminiscences de vocabulaire ou de syntaxe, au sein d'un ensemble organique en quelque sorte flottant, et dont certains éléments, pour parler en termes schenkeriens, peuvent se rattacher à la surface ou au plan moyen, tandis que leur inscription au sein de l'*Ursatz* s'avère irréalisable.

1. Cf. S. Gut, *Franz Liszt, les éléments du langage musical,* Paris, Klincksieck, 1975.

CONCLUSION

C'est donc au seuil de l'atonalisme que s'arrête volontairement cet exposé, inapte à rendre compte de l'immense (et passionnant) champ d'expérience que représente la composition musicale savante après Schoenberg, du fait même qu'il n'y a plus un langage musical mais *des* langages, chacun appartenant en propre à son auteur[1]. Du reste, nombre de compositeurs parmi les plus grands n'ont jamais renié l'héritage du passé ; on est par ailleurs bien obligé de constater – fût-ce pour le déplorer – que la musique contemporaine dite « sérieuse », en tant que mode d'expression, reste, statistiquement parlant, extrêmement minoritaire par rapport à ce qu'il est convenu d'appeler la musique de grande diffusion, dont le langage demeure, malgré toutes sortes d'explorations périphériques, obstinément ancré dans la matrice tonale. De ce fait d'expérience il ne saurait être question de tirer des conclusions, quelles qu'elles soient, qui pourraient entraîner sur un terrain idéologique. Le langage tonal ne peut être rattaché ni au domaine scientifique – malgré d'innombrables tentatives faites en ce sens – ni à celui de l'éthique ; son essentielle *historicité* s'inscrit dans le parcours qui vient d'être tracé.

1. On peut lire avec profit l'ouvrage d'H. Barraud, *Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui,* Paris, Seuil, 1968, réimpr. 1990, qu'il faut compléter par celui de J.-Y. Bosseur, *Vocabulaire de la musique contemporaine,* Éd. Minerve, 1996.

GLOSSAIRE

Ambitus : étendue d'une mélodie, de la note la plus grave à la note la plus aiguë.

Atonalité : système de composition musicale reposant sur l'abolition des rapports hiérarchiques entre les degrés de la gamme caractérisant le système tonal.

Authente/Plagal : subdivision théorique de l'octave modale selon le placement de la finale indicatrice du mode.

Cadence : processus contrapuntique utilisé aux endroits de repos ou de conclusion de la composition, supposant la descente conjointe de l'une des deux voix sur une finale, provisoire ou définitive.

Cadence parfaite (en système tonal) : processus harmonique de conclusion par enchaînement d'un accord de dominante sur un accord de tonique ; demi-cadence : conclusion provisoire aboutissant sur la dominante.

Cantus firmus : mélodie structurelle en valeurs longues autour de laquelle s'organise la texture polyphonique.

Conjoint (mouvement) : enchaînement de deux degrés mélodiques voisins d'un ton au maximum ; le mouvement disjoint suppose un saut d'une tierce au minimum.

Corde (de récitation) : en chant grégorien, degré principal de la récitation psalmodique.

Diapente, diatessaron : organisation de l'octave modale en deux segments, respectivement de cinq et quatre sons, d'une configuration *(species)* différente selon le mode.

Diatonisme : succession de sons conjoints par tons et demi-tons, produite par le cycle des quintes jusqu'au 7e son, et correspondant à l'échelonnement des touches blanches du piano.

Échelle : ordre successif et en principe illimité des sons dans un système musical donné, n'impliquant aucune organisation hiérarchisée de ces sons (cf. « mode »).

Hexacorde : voir tétracorde. En système modal, portion d'échelle diatonique de six sons, définie par les six syllabes de solmisation, susceptible de se positionner en divers endroits de l'échelle.

Mélisme : dessin mélodique de plusieurs notes afférent à une syllabe d'un texte chanté (par opposition au chant syllabique).

Mode : organisation hiérarchisée des sons à l'intérieur d'une échelle.

Monocorde : instrument composé d'une seule corde tendue au-dessus d'une table, et permettant la mesure des intervalles au moyen d'un chevalet mobile.

Musica ficta : utilisation, en système modal, de degrés altérés autres que le si ♭, nécessitée par la transposition d'un hexacorde, le chromatisme ou l'attraction cadentielle de demi-ton.

Octave (modale) : octave pythagoricienne (rapport de fréquences 1:2) structurée en deux segments, *diapente* et *diatessaron*.

Pentatonique, hexatonique, heptatonique... : nombre de degrés (5, 6 ou 7...) contenus à l'intérieur d'une échelle d'octave.

Seconda prattica : chez les madrigalistes italiens autour de 1600, conception esthétique de la composition impliquant l'adaptation des règles du contrepoint aux nécessités de l'expression du texte.

Solmisation : pratique solfégique attribuant un nom de syllabe aux degrés constitutifs de l'hexacorde, chacune des six syllabes impliquant une situation intervallique donnée.

Syncope (retard) : prolongation sur un temps fort d'une note émise sur un temps faible, entraînant un effet de dissonance suivie de sa résolution.

Teneur : en chant grégorien, autre nom de la corde de récitation ; en polyphonie modale, « teneur » ou « ténor » désigne la voix structurelle servant à l'élaboration du contrepoint.

Tétracorde, pentacorde, hexacorde... : portion d'échelle de 4, 5, 6 sons...

Triton : intervalle de quarte augmentée ou quinte diminuée composé par la succession de trois tons entiers, ne se présentant qu'une seule fois (fa-si) au sein de l'échelle heptatonique.

BIBLIOGRAPHIE

Allaire, Gaston, *The Theory of Hexachords, Solmization, and the Modal System*, 24, Rome, American Institute of Musicology, 1972.

Apfel, Ernst, *Beiträge zu einer Geschichte der Satztechnik von der frühen Motetten bis Bach*, München, 1964-1965.

Bukofzer, Manfred, *Music in the Baroque Era*, 1974, trad. franç. *La musique baroque*, Paris, J.-Cl. Lattès, 1982.

Chailley, Jacques, *L'imbroglio des modes*, Paris, Leduc, 1960.

Crocker, Richard L., *A History of Musical Styles*, New York, Dover, 1966, 1986.

Dahlhaus, Carl, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, 1967, trad. franç. *La tonalité harmonique, étude des origines*, Liège, Mardaga, 1993.

Deliège, Célestin, *Les fondements de la musique tonale*, Paris, J.-Cl. Lattès, 1984.

Dommel-Dieny, A., *L'harmonie tonale*, Paris, Éditions transatlantiques, 4/1986.

Geschichte der musikalische Theorie, Darmstadt, 1984, vol. 5 : *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, 1984 ; vol. 7, *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, 1989, éd. F. Zaminer.

Grove, *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, London, Macmillan, 1980, articles « Counterpoint », « Harmony », « Mode », « Tonality ».

Hoppin, Richard, *Medieval Music*, Norton, 1978, trad. franç. *La musique au Moyen Age*, Liège, Mardaga, 1991.

Huglo, Michel, *Les tonaires*, Paris, Société française de musicologie, 1971.

Jeppesen, Knud, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, 1923, trad. angl. *The Style of Palestrina and the Dissonance*, London, 1946.

Meeùs, Nicolas, *Heinrich Schenker : une introduction*, Liège, Mardaga, 1993.

Meier, Bernhard, *Die Tonarten der klassichen Vokalpolyphonie*, 1974, trad. angl. *The Modes of Classical Polyphony*, New York, Broude Brothers, 1988.

Meyer, Christian, *Mensura monochordi, la division du monocorde*, Paris, Klincksieck, 1996.

Models of Musical Analysis : Music before 1600, éd. M. Everist, London, Blackwell, 1992.

Rameau, Jean-Philippe, *Traité de l'harmonie*, 1722, réimpr. Paris Klincksieck, 1992.

Reese, Gustave, *Music in the Renaissance*, 1954, 2e éd., New York, Norton, 1959.

Rosen, Charles, *The Classical Style*, 1971, trad. franç. *Le style classique*, Paris, Gallimard, 1978.
Saulnier, Dom Daniel, *Le chant grégorien*, Fontevraud, Centre culturel de l'Ouest, 1995.
Schenker, Heinrich, *Der freie Satz*, Wien, 1935, 2/1956, trad. franç. *L'écriture libre*, Liège, Mardaga, 1993.
Strunk, Oliver, *Source Readings in Music History*, New York, 1950, rééd. en fascicules séparés, London, Faber, 1981.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 3

Chapitre I — **L'ère modale** 7

I. La modalité grégorienne : Les structures initiales, 7 ; Une classification des formules mélodiques : les tonaires, 9 ; Le système des huit modes, 12 ; La notion d'octave modale, 14 ; Solfège et solmisation, 17 — II — Avènement de la polyphonie, 20 — III — Le contrepoint : sa nature, son évolution, 25 : Principes de base, 25 ; Technique de base : l'enchaînement entre consonances, 29 ; L'enchaînement cadentiel, 30 ; Les différents types de contrepoint, 32 ; Émergence de la notion d'accord, 37 ; Les avatars de la structure cadentielle, 39 ; Le destin de l'ossature et le processus réel de composition, 44 ; Modalité et contrepoint : éléments d'analyse, 47 — IV — Le XVI^e siècle : théories et tendances : Les avancées théoriques, 51 ; L'évolution stylistique, 55 — V. — La période de transition : Les bases instrumentales, 59 ; Les implications harmoniques de la basse, 63 ; La notion de renversement, 66 ; Transposition et modulation, 67 ; Le chromatisme, 72 ; Les accords de septième, 74 ; Rôle de l'évolution stylistique, 77.

Chapitre II — **L'ère tonale** 81

I. La tonalité harmonique0 : L'accord comme fonction, 82 ; Le parcours harmonique et sa symbolisation, 85 ; L'écriture tonale et son évolution, 87 — II. La théorisation du système tonal, 92 : Rameau et le principe de la basse fondamentale, 92 ; Riemann et la théorie des fonctions, 98 ; Schenker et la théorie des niveaux structurels, 104 — III. Vers la sortie du langage tonal : La nostalgie de la modalité, 111 ; Vers les confins du système, 114.

Conclusion 119

Glossaire 121

Bibliographie 123

125

BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE « QUE SAIS-JE ? »

Les grandes dates de l'histoire de la musique, n° 1333
Les formes de la musique, n° 478
Histoire de la musique en Europe, n° 40
Le piano, n° 263
La symphonie, n° 1633
Le lied, n° 412
Le bel canto, n° 3402

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Novembre 1998 — N° 45 054

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent
dirigée par Anne-Laure Angoulvent-Michel

La musique occidentale est un langage en constante évolution. Quel lien peut-on établir entre les monodies liturgiques des origines et les constructions harmoniques complexes du post-romantisme ? Avec la naissance du contrepoint, on assiste à la transformation de l'axe purement horizontal de la monodie en une stucture à deux dimensions ; la dimension verticale, harmonique, ne cessera alors d'étendre son emprise jusqu'à devenir le nouvel axe structurant de l'écriture tonale. Cet ouvrage retrace ainsi l'historique des structures du langage musical depuis les origines : monodie modale, apparition du contrepoint, polyphonie modale, transition vers l'écriture tonale, fonctionnement de la tonalité harmonique.

Annie Cœurdevey, docteur en musicologie, est chercheur en musicologie au Centre d'études supérieures de la Renaissance à Tours.

Derniers titres parus

822 Épargne et investissement
M. Refait

934 Histoire de l'Anjou
J.-L. Ormières

3313 La question nationale au Québec
F. Epinette

3318 Taylor et le taylorisme
M. Pouget

3331 La philosophie en France au XIXe siècle
J. Lefranc

3342 Histoire des Cévennes
P. Cabanel

3348 L'hérédité des caractères acquis
M. Delsol

3350 La grève en France
J.-P. Juès

3354 Le système politique canadien
J. Bauer

3384 La qualité de l'air
E. Décamps et P. Toubon

3390 Le multimédia
F. Leslé et N. Macarez

3393 Le commerce colonial triangulaire (XVIIIe-XIXe siècles)
R.-M. Lemesle

3410 Les espaces du sport
F. Vigneau

9 782130 493440